مطبوعات
الإتحاد العام للفنانين العرب
الفن - ومائة عام من الصهيونية
١



الصهيونية وسينما الإرهاب

تقديم : سعد الدين وهبة
تأليف : أحمد رأفت بهجت

الاتحاد العام للفنانين العـــرب

الفن .. ومائة عام من الصهيونية

- ١ -

الصهيونية وسينما الإرهاب

تقديم : سعد الدين وهبه

تأليف : أحمد رأفت بهجت

مطبوعات
الاتحاد العام للفنانين العــرب

الفن ومائة عام من الصهيونية

(١)

١٩٩٧

رئيس الاتحاد : سعد الدين وهبه

رقم الإيداع: ٩٧/١٣٨٣٢

مقر الاتحاد : ١٧ ش قصر النيل - القاهرة - جمهورية مصر العربية

ت : ٣٩٢٢٣٩٦٢ - ٣٩٣٣٨٣٢ - ٣٩٢٢٥٦٢ فاكس : ٣٩٣٨٩٧٩ تلكس : ٢١٧٨١

تقديم

الفن.. ومائة عام من الصهيونية!

في حياة الكثير من الشعوب رجال يكونون سببا وراء نكسات تلك البشرية وتدهور قيمها حيث ينشرون التعصب والعنف والطائفية بين أبناء الوطن الواحد. ويأتي في مقدمة مثل هؤلاء الرجال في العصر الحديث هتلر، وموسوليني، وهرتسل. فتيودور هرتسل هو المهندس الأول لفكرة قيام دولة إسرائيل التي قامت على أساس عنصري بجمع أشتات اليهود من جميع أنحاء العالم، لم يكن هناك يهودي يجرؤ على هجران الجيتو، الأحياء اليهودية، التي عاش وتربى فيها ليختلط بباقي أفراد المجتمع الذين يحيا بينهم. وكان حاخامات اليهود يكتفون بالدعاء بأن يأتي يوم الخلاص سريعا على يد المسيح الذي سيعيدهم لأرض الميعاد بإذن الرب ولا يودون استعجال هذا اليوم حتى لا تحل بهم لعنات الرب كما حلت بهم من قبل من جراء أعمالهم. كان التفكير في أن يعامل اليهودي على قدم المساواة مع غيره من المواطنين في البلاد التي يعيشون فيها هي غاية أمل اليهود، لكن أن تكون لهم دولة تضم اشتاتهم وتقوم على مبدأ الديانة، فلقد كانت فكرة مستبعدة. ربما راودت البعض لكن هؤلاء لم يكن لديهم الشجاعة على التبشير بها حتى جاء عراب الصهيونية.

وفي يوم الجمعة ٢٩ أغسطس ١٩٩٧ مر قرن كامل على مؤتمر (بازل) الذي دعا إليه تيودور هرتسل والذي وضع برنامج الصهيونية لتأسيس وطن (محمي قانونيا وعلنيا) لليهود الذين لا يريدون أو لا يستطيعون الاندماج في أماكن إقامتهم.. يقول هرتسل في مذكراته «لقد قصد مؤتمر بازل إنشاء (جمعية اليهود) كخطوة نحو الدولة اليهودية، أما عمل السنة القادمة فسيكون تأسيس (الشركة اليهودية) المسماة أصلا البنك اليهودي

الاستعمارى» وأضاف هرتسل «ستثير فكرة البنك فى الأشهر القادمة شهوات إسرائيل الدنيا تماما مثلما أضاءت فكرة المؤتمر الشهوات العليا» .

ولقد توالت دورات مؤتمر بازل ولكن ظل المؤتمر الأول هو القاعدة التى على أساسها شيدت عناصر الاستيلاء على فلسطين، من بينها «تقوية و تعظيم العاطفة والوعى القومى اليهودى» وترجمت هذه العاطفة وهذا الوعى إلى سلسلة ممتدة خلال السنوات المائة من انتهاكات واحتلال ومذابح شردت فيها شعوب، وقتل فيها مئات الآلاف واحتلت فيها أوطان.. ومع نهاية القرن العشرين توجت هذه الفظائع بمحاولات مستميتة لتهويد القدس الشريف وظهور نغمة جديدة فحواها مهاجمة الدين الاسلامى ونبيه محمد صلى الله عليه وسلم.

لقد حاولت الصهيونية الالتفاف حول ثقافات الشعوب العربية ومحاولة السطو عليها بشكل لا يقل فى تأثيره عن مذابحها وجرائمها العسكرية والاستيطانية .. ومن هنا قرر الاتحاد العام للفنانين العرب المشاركة فى فضح هذا الالتفاف ليس على المستوى العربى فحسب إنما أيضا على المستوى العالمى. وسلسلة البحوث التى يقدمها الاتحاد تحت عنوان «الفن.. مائة عام من الصهيونية» تسعى إلى إلقاء الضوء على مسارات مختلفة للدور الصهيونى فى مجالات السينما والمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.. الخ.. ربما يتباين منهجها فى البحث ولكنها تصب فى هدف واحد وهو محاولة الوعى بما يحدث ويدور حولنا. إن المعركة مازالت شرسة وقاسية ولكن بالوعى والفهم سننتصر فيها بإذن الله.

سعد الدين وهبه
رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب
٢٣ أغسطس ١٩٩٧

مقدمة

الاتحاد الوثيق بين وسائل الإعلام الغربية.. خاصة فى لحظات الاندفاع وراء الأحداث السياسية البارزة.. جعل الخبر والوثيقة والحقيقة والخيال، والفن بتباين أشكاله.. تمتزج جميعا من أجل تقديم مئات البرامج الإخبارية والوثائقية والأفلام السينمائية والتليفزيونية.. وكلها تستهدف توفير الظروف التى تبسط فى ظلها قدرتها الساحقة على التأثير سواء على المستوى المحلى أو الدولى.

ولقد احتلت حوادث «الإرهاب والعنف السياسى» مكان الصدارة فى الأفضلية والاهتمام بالنسبة لتلك الوسائل.. فهى تحوى المغامرة وعناصر التشويق وكل أبعاد الدراما والمأساة، والأهم من كل ذلك تتيح للعناصر المهيمنة على وسائل الإعلام والاتصال بكافة أشكالها – وهى العناصر الصهيونية – الفرصة كاملة لبلورة مواقفها السياسية والاجتماعية أو رؤياها فى الدعوة إلى التوسع وعدم الاندماج بالشعوب غير اليهودية. بل والتأكيد على احتقارها، وهو الأمر الذى تبنته الصهيونية منذ أمد بعيد وانعكس بشكل مباشر على فنونها حيث «يتعرض فيها كل شعوب العالم للاحتقار بدرجة أو بأخرى»[1] .

ورغم التنوع والتباين فى هذه الوسائل.. فليس كل ما تنتجه عفويا. «الأخبار لا تحدث قط. الصور والتصورات لاتقفز من الواقع إلى عيوننا وعقولنا. والحقيقة غير متوفرة مباشرة. وليس فى متناول أيدينا تنوع غير محدود. ذلك أن الشبكات التليفزيونية والإذاعية، شأنها شأن كل أنماط وسائل الاتصال الأخرى، تلتزم بقواعد وأعراف معينة لإيصال الأشياء. وهذه الأعراف والقواعد هى التى تشكل فى الغالب المادة التى تقدمها وسائل الإعلام أكثر مما يشكلها الواقع الفعلى موضوع تلك المادة»[2] وفى نطاق هذه الحقائق أصبحت النظرة إلى حوادث الإرهاب والعنف السياسى تتسم بالازدواجية، ويتحدد مسارها فى سياق سياسى يؤمن «بأن الجرائم التى يقوم بها أناس آخرون وليست جرائمنا المماثلة أو الأسوأ منها هى التى تدخل فى عداد أعمال (الإرهاب) وبأن مفاهيم مثل (الإرهاب) و(الانتقام) تستخدم كمصطلحات دعائية. وليست وصفية. وبشكل حاسم

فإن الهستيريا التى تثار حول بعض الأعمال الأرهابية المنتقاة بعناية. إنما تهدف إلى تحقيق أهداف سياسية معينة»[٣].

وفى ظل هذه الازدواجية أصبحت بعض حوادث الإرهاب تشكل سلاحا لاستنفار الجماهير مهماكان نبل دوافعها أو شرف بواعثها، الأمر الذى يسحب من مرتكبيها حجية المقولة التي ترى أن الإرهاب هو «الدعاية عن طريق الفعل» وأن الهدف منه هو «النشر والذيوع الإعلامى من أجل كسب تعاطف الناس وتأييدهم والقاء اللوم على من فرض على الإرهابيين اليأس والقهر الذى دفعهم إلى العنف»[٤] والمؤسف أن هذا السلاح أصبح يرتد إلى ظهر القضايا التي يمارس منْ أجلها، بل وتستغل لاختلاق حوادث إرهابية تهدف إلى تكثيف الشحنة الإعلامية المضادة ضد بعض الدول والمنظمات.

ونحن في العالم العربى - على سبيل المثال- ما زلنا نتذكر دور الصهيونية فى ما سمى بـ «فضيحة لافون» خلال الخمسينيات والتى نتجت عن إرسال عملاء للمخابرات الإسرائيلية إلى القاهرة والإسكندرية للقيام بعمليات تخريبية ضد المنشآت الأمريكية فى مصر للتشويش إعلاميا على الثورة المصرية فور قيامها. وكلنا يعلم دور الصهيونية في مناصرة بعض المنظمات الفلسطينية المنشقة وقد جاء كتاب باتريك سيل «بندقية للإيجار» ليؤكد على فكرة اختراق الموساد لمنظمة «أبو نضال» «الإرهابية» ويشكك فى أن «أبو نضال» كان هو نفسه عميلا للموساد. وأخيرا ما زال ماثلا أمامنا المغزى وراء دور الموساد فى عدم تحذير القوات الإمريكية من مؤامرة نسف مقر البحرية الأمريكية فى بيروت رغم علمها المسبق.وذلك من أجل حشد الرأى العام الأمريكى ضد الشعوب العربية والتأكيد على أهمية التواجد الإسرائيلى فى لبنان.

ومع انهيار الاتحاد السوفييتي وتراجع الدور الإسرائيلى فى حسابات الإستراتيجية الأمريكية فى الشرق الأوسط. «لم يكن من قبيل المصادفة أن تبدأ إسرائيل ومعها الإعلام الغربى والمنظمات اليهودية الأمريكية فى الإلحاح على مواجهة الأصولية الإسلامية باعتبارها العدو الفعلى المقبل الذى يهدد حضارة الغرب، وأن إسرائيل هى الدولة الوحيدة التي تعلم عن الإرهاب الإسلامى مالا يعلمه غيرها، وهي الأقدر على التعامل معه ومواجهته وتأمين مصالح أمريكا فيه»[٥] خاصة بعد غزو هذا الإرهاب لمصر والجزائر وتهديده للمواطن الأمريكى بعد تفجير المركز التجارى العالمى في نيويورك.. وهذه الحوادث وغيرها مهد اليهود لها - كما سنري فى هذا الكتاب- بعشرات الأفلام الخيالية سواء الروائية أو

ذات الطابع الروائى – التسجيلى.

والمثير للريبة أن العناصر الإسلامية التى كانت وراء بعض الحوادث الإرهابية فى الشرق الأوسط، بل وحامت الشكوك حولها فى تفجير المركز التجارى العالمى فى نيويورك، أصبحت تحتل صورهم مساحات كبيرة فى وسائل الإعلام التى يهيمن عليها اليهود «ويكتب عنهم بطريقة تقدمهم كأنهم أصحاب قضية وحملة فكر.. ويلقى عليهم ضوءاً لا يتناسب مع حجم ما يمثلون. ومنهم من يعيش مستمتعا بجانبهم أو يحاط بكرم الضيافة لو أنه زارهم وتوفر له فرص التحدث عبر وسائلهم الإعلامية لعرض آرائه»[٦].

والنتيجة حركة نشطة ترسخ أنماطا سلبية تلصق بالشعوب العربية والإسلامية.. وتشكل على حد تعبير المراسل الأمريكى مايك والاس ملامح «حملة وجدانية يشنها ما يسمى باللوبى اليهودى على آلة ناسخة جن جنونها»[٧]. وكان نتيجتها أن اعتاد العالم الغربى منذ زمن طويل اعتبار الإسرائيليين «الأخيار» واعتبار العرب «الأشرار» وصار رد الفعل العاطفى لدى كثير من الأمريكيين ينبع من تحيزات سابقة لا تواجه العرب والمسلمين فحسب. وإنما تواجه أى مناهض للصهيونية فى أى مكان من العالم.

والواقع يؤكد أن مصطلح «الإرهاب» لم يكن فيما مضى بالنسبة للصهاينة محلا للإدانة أو الاستنكار. والمتتبع للفكرة الصهيونية سوف يجد أن العنف السياسى قد تلازم مع البنيان النظرى للفكرة ذاتها، وأنه إذا كانت الصهيونية «أيديولوجية» تتضمن اتجاها فكريا عاما يعتنقه العديد من اليهود والذين يطلق عليهم لفظ «الصهاينة» فإن العنف هو الإطار المغلف لهذا الفكر والمحدد لمعالمه وأن «الإرهاب» هو الضمانة الأكيدة لعنصرية هذه الأيديولوجية ووسيلتها لتحقيق أهدافها[٨].

وتأكيدا لفكرة «العنف غاية» راح **جابوتنسكى** «أبو الإرهاب الصهيونى» يؤسس منظماته الإرهابية ابتداء من «**الهاجاناة**» فى بداية العشرينات، «**البيتار**» فى منتصف العشرينيات ثم «**الأرجون**» فى منتصف الثلاثينيات ثم تكوينه للعصابة الإرهابية الشهيرة «**شتيرن**» فى بداية الأربعينيات[٩] .. وجميعها كانت تعمل وفقا لمخططات تبغى إظهار ما أسموه بالتشدد فى الموقف الصهيونى. والأمر قائم حتى يومنا هذا فى ظل سياسات تدعى العمل تحت راية الديمقراطية.

ومن الطبيعى عندما نتحدث عن دور الصهيونية فى تقديم أفلام الإرهاب والعنف السياسى فى العالم أن نسأل أنفسنا ..هل هناك سينما يقدمها اليهود تتجاوز أهدافهم

الذاتية والدينية لتلتحم بالقضايا العامة للمجتمعات التى يعيشيون فيها كأقلية؟ وهل هناك سينما يقدمها اليهود لا تؤمن بالصهيونية وتتعامل مع اليهودية كمنهج حياة يظلل يهود العالم ويحدد أسلوب تعاملهم مع القضايا التاريخية والاجتماعية والثقافية؟ الإجابة فى الحالتين هى أنه بالرغم من بعض محاولات اليهود العقلانيين التعامل بصدق مع قضايا مجتمعاتهم ومحاولة مقاومة الصهيونية ومعارضتها ومحاربتها إلا أن الصهيونية كانت فى النهاية تتمكن من التغلب على هذه المحاولات واستيعاب تأثيرها المضاد وخاصة في الأوساط الإعلامية.. ولهذا فإن هؤلاء الرافضين لأن تصبح الصهيونية هى المتحدث الرسمى باسم كل اليهود لم يستطيعوا حتى الآن أيضا التفرقة الواقعية فى مجال التطبيق العلمى فيما بين «اليهودية، كديانة و«الصهيونية» كفكر[١٠]، ومن هنا يصبح من الطبيعى أن نضع تعبير «صهيونى» كلافتة على ما يقدمه كل اليهود فى مجال الإعلام والفنون. فليست هناك فى الواقع أعمال يهودية تعارض الفكر الصهيونى وتحاربه، وإن وجدت فسيكون مصيرها الاختفاء قبل أن نشاهدها أو يشاهدها غيرنا. وهذا لا يعنى أننا ضد اليهودية باعتبارها دينا سماويا فهى محل تقديسنا واحترامنا، وتاريخنا العربى - الإسلامى يؤكد أنهم لم يتعرضوا للاضطهاد إلا فى بلاد الغرب الأوروبى.

إننا في مواجهة سينما تتعامل مع موضوعات الإرهاب والعنف السياسى من خلال المزج بين الأهداف الصهيونية واليهودية العامة فى تلاحم يكشف للعين المدققة طبيعة هذه الأفلام.. حيث يؤدى تكرار «الأفكار» و«عنصرية» التوجه والالتفاف «المناهض» لكل الشعوب إلى كشف زيفها، رغم كل الهالات التى تحققها «التقنية» المبهرة التى يساهم غير اليهود قبل اليهود فى تطورها واختراعها، ورغم الادعاءات التى تتستر وراء أفكار تبدو أنها «ديمقراطية» أو «إنسانية» أو «تقدمية».. الخ.

ولا تقف وظيفة السينمائي اليهودى عند حد ما يقدمه للجماهير داخل إطار الشاشة البيضاء، فأحيانا ما يصبح دوره خارجها لا يقل تأثيرا وفعالية .. ولو أخذنا السينما الأمريكية كمثال للسينما الغربية شبيهة التوجة فسنجد أن دور السينمائى اليهودى فى مساندة «الإرهاب» اليهودى على مستوى الواقع يتوازى مع دوره فى مهاجمة «إرهاب» الآخرين عندما يقدم فى الأفلام.. فعلى سبيل المثال كان الكاتب والمخرج والمنتج السينمائى والمسرحى **بن هيشت** هو مندوب المنظمة الإرهابية الإسرائيلية **أرجون** فى هوليوود، يجمع لها التبرعات وينشر عنها المقالات ثم يساند القضايا اليهودية فى الأفلام وفى مواجهاته

الحامية ضد من لا يناصر أفكاره[١١].

وأثناء حرب ١٩٦٧ سارت المظاهرات اليهودية «بقيادة الممثل **جيرى لويس**» وغيره من السينمائيين الأمريكيين الصهاينة تؤيد العدوان الصهيونى. وكانت المظاهرات تدعو للتبرع لإسرائيل تحت شعار «ادفع دولارا تقتل عربيا»[١٢] وهو شعار يعكس بما لايقبل أى شك المحتوى الإرهابى للفكر الصهيونى. وبعد حرب ١٩٦٧ أنشىء فى هوليوود صندوق طوارىء لدعم إسرائيل وأسس الممثل **ايدى كانتور** فرعا لجميعة **«بناى بريت»** الصهيونية[١٣].

وفى مجال «المساندة المالية» للنشاطات الإسرائيلية واليهودية كان **مارفن جونفسون** رئيس وكالة المواهب المسرحية والأدبية هو رئيس لجنة العمل السياسى المتفرعة من اللجنة الأمريكية - الإسرائيلية **(ايباك)** صاحبة السطوة الغالبة بين مجموعات اللوبى اليهودى فى واشنطن. وكانت بدايتها عندما وقع النجم السينمائى اليهودى **«وودى آلان»** [١٤] أول نداء لها لجمع التبرعات على مستوى الولايات المتحدة من أجل المرشحين اليهود أو المناصرين للقضايا اليهودية.

وفى إطار ذلك تطل علينا الأشكال المختلفة التى استنبطها اليهود عند تعاملهم مع موضوع «الإرهاب» فى السينما، خاصة فى نطاق الصراع العربى الإسرائيلى.. ففى بداية الخمسينيات بزغ ما سمى فى السينما الأمريكية بالفيلم « **الإسرائيلى**»[١٥] وتبنى تايكونات هوليوود من أمثال **«دورى شارى»** مهمة الدعاية لميلاد دولة إسرائيل وتصوير إرهابها من أجل السيطرة والاستيلاء على أراضى العرب كحرب تهدف إلى الحرية والاستقلال، ثم حققت بعض العمليات الإرهابية المضادة لإسرائيل للسينمائى اليهودى ما تحققه الدجاجة التى تبيض ذهبا .ولعل تضافر السينمائيين فى الولايات المتحدة وأوروبا وإسرائيل على تقديم مشروعات ستة أفلام فى وقت واحد عن عملية اختطاف « **عنتيبى**».. تم ظهور ثلاثة منها بعد العملية بأسابيع قليلة ليؤكد لنا دور السينمائى اليهودى فى مواكبة الحملات الإعلامية الأخرى.ولم نزل حتى اليوم نشاهد هذا التكامل فى مواجهة كل ما يهم القضايا اليهودية أو الشخصيات اليهودية.

وهناك مثل آخر وهو عملية اختطاف السفينة «أشيل لاورو»١٩٨٥ ومقتل اليهودى العجوز **ليون كلينجهوفر** على أيدى جماعة فلسطينية منشقة عن منظمة فتح. لقد أصبح **كلينجهوفر** بعد هذه العملية هو الشخصية المحورية للعديد من الأنشطة الإعلامية والفنية،

وقدم عن مأساته في مواجهة الإرهابيين العرب فيلمان الأول تمثيل **«كارل مالدن»** بعنوان **«اختطاف أشيل لاورو»** ١٩٨٩ والثاني تمثيل **«برت لانكستر»** بعنوان **«رحلة الرعب: عملية أشيل لاورو»** ١٩٩٠ وكتبت عنه عدة روايات منها **«اختطاف اشيل لاورو»** لسير **جيوبوناتي والبرتو نيجرين** ولكن الملفت للنظر هو تأليف أول أوبرا عن حادثة إرهابية بعنوان **«موت كلينجهوفر»**(١٦) عرضت في ٦ مدن أوروبية وأمريكية بعد أن أفتتحت فى أكاديمية بروكلين للموسيقى فى الولايات المتحدة فى سبتمبر ١٩٩٠.

وتربط **كاترين آم** فى مقال لها بمجلة النيوزويك بين عرض هذه الأوبرا وحرب الخليج عندما تصف مشاعر مؤلفها **جون آدمز** بأنه لم يكن ليتخيل كيف يمكن أن تجعل حرب الخليج من هذه الأوبرا عملا شديد الارتباط بالأحداث المحيطة مقدمة أول عرض لها إلى الساحة الأدبية!!!

وفى هذا الكتاب عن «المنظور الصهيونى فى سينما الإرهاب والعنف السياسى» نقدم رؤيةعربية نستكمل بها ما طرحناه من قبل فى أبريل ونوفمبر ١٩٨٨ فى كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» وبحث «السينما الصهيونية وأساليب التعامل مع التراث والشعوب غير اليهودية» الذى قدم فى إطار مؤتمر حماية المقدسات والتراث الثقافى فى فلسطين تحت إشراف المنظمة العربية للتربية والثقافة والاتحاد العام للفنانين العرب وكتاب «هوليوود والشعوب» ١٩٩٧.

وليست غاية هذا الكتاب هى الدفاع عن الإرهاب مهما كانت دوافعه وظروفه السياسية أو الاجتماعية فهو جريمة ضد الإنسانية، وهو وسيلة لا تبررها أي غاية. إنما هدفنا هو التوغل في أعماق البؤرة الفكرية التى تنطلق منها الأفلام السينمائية والتليفزيونة التي يقدمها اليهود، وكان لها اليد الطولى فى توجيه مسار الرسالة الدعائية بأساليب تميل دائما إلى خدمة الصهيونية واليهودية فى علاقتهما بغير اليهود. مستخدمة فى ذلك شتى الطرق التى غالبا ما تحصر بعض الأهداف السياسية للإرهاب فى نطاق ذاتى بحت.

هدفنا هو أن نجعل القارىء يشاهد ما يمكن تسميته بأفلام الإرهاب ذات الوضوح الخادع بالعناية الواجبة.. ولا يطرحها بعد الحكم عليها أحكاما عامة كمجرد أفلام مغامرات ترفيهية غيرمؤثرة. وهدف آخر هو أن نوضح بصفة خاصة أن هناك عناصر مشتركة فى أغلب هذه الأفلام قابلة للتطبيق على نطاق عالمى طالما كان لليهود دور فى صنعها.

وسيكون تحليل أكثر من مائة فيلم بالإسهاب المناسب ذا نفع كبير إذا وجهنا النظر إلى العناصر التى كانت وما زالت من أهم العوامل فى تشكيل هيكلها العام بل وتفاصيلها الدقيقة سواء كانت مأخوذة عن أحداث حقيقية أو متخيلة.

وأول هذه العناصر ميل هذه الأفلام التى تطرح الرؤية الدينية المناهضة للأديان غير اليهودية من خلال مواقف مباشرة وغير مباشرة توحى بأن الرموز الدينية غير اليهودية لم تعد رمزا للمحبة والعطف والتقرب إلى الله، وإنما أصبحت رمزا للشرور والإرهاب وعقيدة هذه الأفلام - وهى ثانى عنصر ينبغى أن نتذكره عنها - تتفق اتفاقا تاما مع العقيدة الصهيونية حول تسامى الشخصية اليهودية فى مواجهة سلبيات غير اليهود (الأغيار). وربما كان كافيا أن نقول إن الشخصية اليهودية سواء ناهضت الإرهاب أو مارسته تمتلك فى الأفلام مجموعة من المعتقدات المثالية التى تتطلب أن يكون الإنسان فردى النزعة محبا للعدل شجاعا صبورا. ولا جدال أن الإصرار على ربط الشخصية اليهودية بهذه المثاليات هو المؤشر الذى قلل من فعالية بعض الأفلام التى قدمها السينمائيون اليهود وكانت تحمل أفكارا جيدة التقطت من وقائع حقيقة أو منطقية ولكنها فقدت مصداقيتها فى ظل الانحياز التام للشخصية اليهودية.

والعنصر الثالث الذى يهمنا التركيز عليه هو أن هذه الأفلام بينما كانت الفرصة مواتية أمامها لكشف الدوافع الحقيقية وراء الإرهاب الناتج عن الاضطرابات العنصرية ضد الأقليات داخل المجتمعات الغربية، فإن النتيجة هى استغلالها لهذه الاضطرابات كمبرر لاستثمار الدعوة إلى العنف والمبالغة في تصوير الفساد داخل الأجهزة الأمنية.. والهدف هو تأجيج أوار ما يعرف بدعوة «اللاسامية» وثانيهاالتأكيد على أن هذه الاضطرابات لا تحقق الجو المناسب والمساعد على اندماج اليهود فى هذه المجتمعات. وفى هذا المجال سنجد محاولة لحوحة لخلق علاقات ممتدة بين النازية والشعوب العربية أو الأقليات العربية داخل المجتمعات الغربية، متجاهلة فى ذلك نازية «الفكر الصهيونى» فى التعامل مع القضية الفلسطينية. فالمفهوم الصهيونى (للحل النهائي للمشكلة العربية) فى فلسطين، والمفهوم النازى (للحل النهائى للمشكلة اليهودية) فى المانيا يتكونان من عامل أساسى واحد. وهو القضاء على ذلك العنصر البشرى غير المرغوب فيه وتصفيته نهائيا. وإذا كانت الأساليب النازية فى السعى لخلق (المانيا بدون يهود) أكثر وحشية من أساليب الصهيونية فى خلق (فلسطين بدون عرب) فإن هذا الفارق فى الأسلوب يخفى وراءه تماثلا فى

الأهداف، ولا يلغى السجل الحافل للمذابح الصهيونية ضد العرب سواء فى مرحلة إنشاء إسرائيل أو فى وقتنا الحالى(١٧).

وتعامل السينمائيين اليهود مع شتى مظاهر العنف السياسي يدفعنا فى هذا الكتاب إلى عدم الخلط بين الإرهاب وصور أخرى من أعمال العنف السياسى التى تتفق معه فى بعض الخصائص، إلا أنها تختلف معه اختلافا جوهريا فى بقية الخصائص. ولعل التناول الذى قدمه الدكتور **أحمد جلال عز الدين** فى كتابه «الإرهاب والعنف السياسى» لطبيعة هذه الاختلافات يعتبر مرشدا ودليلا لنا فى مجال الأفلام موضوع الدراسة. فهو يتناول بالعرضْ والتحليل الفرق بين كل من : «الإرهاب وحرب العصابات، والإرهابْ وديكتاتورية الدولة، والإرهاب والجريمة المنظمة».

يرى الدكتور أحمد جلال عز الدين أن الإرهاب يشترك وحرب العصابات فى بعض الخصائص. منها «أن كليهما عنف منظم ويستهدف تحقيق أغراض سياسية. إلا أن الفرق بينهما واضح تماما. فالإرهاب يعمل عادة فى المدن من مجموعات صغيرة. ولا يسعى إلى تحقيق نصر عسكرى، وإنما إلى تدمير نفسى للخصوم، بينما حرب العصابات هى حرب فعلية، أحد أطرافها جيش منظم والطرف الآخر هو العصابات التى تسعى إلى تحقيق نصر عسكرى. وتستغل الطبيعة الجغرافية فى الأدغال والأحراش والجبال كمسرح لعملياتها. ولا ترفض حروب العصابات الإرهاب رفضا كليا وإنما تأخذه بتحفظ. حيث يضر الإرهاب أحيانا قضية الحرب الشعبية..» وهذا الشق الأخير سنحاول ضم نماذج سينمائية منه باعتبارها إرهابا.

أما بالنسبة للعنف الذى مارسته أو تمارسه بعض الحكومات الديكتاتورية فيكاد يفوق فى أثره – بالنسبة لما يحدثه من رعب فى نفوس البشر – ذلك القدر من الخوف الذى تهدد به الجماعات الإرهابية أمن المواطنين .. ومع ذلك لايجب الخلط بين الإرهاب، وهو نمط خاص من أنماط العنف السياسى، وبين صور العنف الديكتاتورى أو الحكم الغاشم الذى تمارسه بعض الدول ضد رعاياها. إن الصورة الأخيرة قد تكون أسوأ من حيث نتائجها. بل إنها لا تجد أى نوع من التبرير الأخلاقى، على عكس الإرهاب الذى قد يلتبس أحيانا بصورة الكفاح الوطنى والحركات الثورية.. وسنحاول فى إطار دراستنا الإشارة إلى بعض الأفلام التى تصور الإرهاب الذى تدعمه الدول الدكتاتورية فى إطار صراعها مع دول أخرى أو مع شخصيات أجنبية.

ويتفق الإرهاب مع الجريمة المنظمة فى الشكل، فكلاهما يسعى إلى إفشاء الرعب والخوف والرهبة فى النفوس، وقد يكون ذلك الرعب موجها للمواطنين والسلطات فى نفس الوقت ولكن ما يفرق بينهما هو أن الإرهاب يهدف إلى تحقيق مطالب أو أغراض سياسية.. بينما تسعى منظمات الجريمة إلى تحقيق أرباح مالية بطرق وأساليب غير مشروعة. وهذا الاختلاف الواضح يتركز فى نوعية الدافع خلف النشاط. فدافع الإرهابى نبيل وشريف من وجهة نظره حيث يسعى إلى تحقيق مبادىء تمثل الحق والعدل عنده ويضحى بذاته فى سبيل إقرارها.. بينما الهدف الوحيد لمنظمات الجريمة هو الحصول على الأموال والأرباح الطائلة بصرف النظر عن مصدرها حتى ولو كان القمار أو الدعارة.. ولكننا سنلاحظ أن السينما ابتدعت ما يمكن تسميته منظمات الجريمة السياسية.. وهذه المنظمات رغم قيامها على مبدأ الربح فإن من يقومون بإدارتها غالبا ما يحملون أفكارا سياسية تتفاوت فى درجة واقعيتها مع معطيات السياسة العالمية . مثل هذه المنظمات سنحاول دراسة ملامحها واستنباط الأهداف السياسية وراء ظهورها سواء في الواقع أو الأفلام.

كل هذه العناصر كان لها الأثر الواضح فى تحليل الأفلام التى سنحاول التركيز عليها فى نطاق هذا الكتاب من خلال التقسيمات الشائعة في مجال الإرهاب وهى : «الاغتيال»، «الاختطاف» و«التخريب».

يتناول الباب الأول من هذا الكتاب : الاغتيالات السياسية من نواح جوهرية متعددة فى إطار موضوعات مثل «التجربة الأمريكية من اغتيال **لينكولين إلى اغتيال كنيدى**» «السينما الفرنسية مابعد فيلم «**زد**»، «التعامل مع اغتيالات رجال الدين ودعاة السلام فى العالم» «النازية والعالم المعاصر» وفي الباب الثانى الخاص بالاختطاف سنركز على «اختطاف الطائرات»، «القرصنة البحرية» و«اختطاف الأفراد». وفى الباب الثالث وهو عن «التخريب» سنجد أنه من التبسيط المتعسف أن نفصل «التخريب» عن النوعيات الأخرى من الإرهاب. لذا سنحاول التركيز على موضوعات تتشابك فيها عناصر الإرهاب المختلفة ويبرز التخريب من خلالها كعنصر رئيسى مثل «الإرهاب واستخدام القوى النووية»، «النساء والإرهاب» و«التخريب فى مواجهة المواطن الأمريكى».

ولكن كيف نتعرف على الأفلام التى يقدمها اليهود؟ إن الأمانة كانت تلزمنا دائما بالتأمل العميق والتفكير الموضوعى بالجواب. ومنذ منتصف السبعينيات ونحن نحاول أن يلتقى هذا الجواب عند صيغة موحدة للعمل تتيح لمهمتنا أن تبلغ غاياتها المباشرة والبعيدة

عن التخمين والادعاء.

بهذا القصد قدمت دراسة «ملامح البطل اليهودى فى السينما الأمريكية» فى إطار ملف خاص نشر فى مجلة «السينما والمسرح» القاهرية العدد ٤٩ لسنة ١٩٧٩ وحددت الهدف من كتابته فى مقدمة جاء فيها «يبدو أننا محتاجون لإعادة تقييم طبيعة البطل فى الفيلم الأمريكى. هذا البطل الذى يشترك فى خلقه - غالبا - كاتب ومخرج وممثل وفنيون من اليهود. وهذه المحاولة لإعادة التقييم ستجعلنا بالضرورة نرفض آراء عديدة سبق أن ذكرناها - وذكرها زملاء لنا - فى مجالات متعددة للنشر. بل ستجعلنا نعترف أننا وقعنا فى مصيدة المزج بين البطل اليهودى والبطل الأمريكى العادى.. كان الاثنان بالنسبة لنا شيئا واحدا.. وهذا يرجع فى الواقع إلى جهلنا بملامح البيئة اليهودية الأمريكية، والأسماء اليهودية، والموضوعات المفضلة للكاتب اليهودى، والموضوعات اليهودية التى تعالج مشاكل الأقليات فى أمريكا.

لقد حاولنا تطبيق هذه الرؤية على عشرات النماذج السينمائية التى قدمت فى السينما الأمريكية حتى نهاية السبعينيات. واستقطبت الجانب الكوميدى والمأسوى في حياة البشر لفرض القضايا اليهودية والصهيونية من خلال كل الأشكال السينمائية الشائعة مثل الأفلام الكوميدية والبوليسية والمغامرات والأفلام الاجتماعية والتاريخية وأفلام الرعب والكوميديا الموسيقية والغرب الأمريكى. . الخ.

والمؤسف أن هذه الرؤية كانت تسير ضد التيار المؤمن بالادعاءات اليهودية التى كانت ترى فى نفس الفترة أن «الأفلام عن اليهود تكاد تكون غير موجودة فى صناعة يسيطر عليها اليهود.. واليهود الذين ظهروا على الشاشة كانوا إما فى أدوار ثانوية أو نمطية، وعادة ما كانت هذه الأدوار فى أفلام كوميدية»(١٨).

ومع ذلك ففى بداية الثمانينيات بدأ اليهود يبرزون عن أنيابهم ويعترفون صراحة بهيمنتهم الإنتاجية والموضوعية على السينما الأمريكية والأوروبية. وليس أدل على ذلك من عشرات الكتب الضخمة التى غزت العالم وكان خلفها بعض الجامعات الأمريكية والإنجليزية.. ومن هذه الكتب «صورة اليهودى فى الفيلم الأمريكى» **ليستر فريد مان** ١٩٨٢ «من شارع هيستر إلى هوليوود» إعداد **سارا بلاشيركوهين** ١٩٨٣ (منشورات جامعة أنديانا) «الفيلم والهولوكست» «**أنيت أندروف** ١٩٨٣«اليهودي فى السينما الأمريكية» **باتريشيا ايرينز** ١٩٨٤ (منشورات جامعة أنديانا) «أفلمة الهولوكست» **ايلان فيسار** ١٩٨٨ (مطبوعات جامعة إنديانا)، «كيف اخترع اليهود هوليوود» **نيل جابلير** ١٩٨٨

(لندن)، «السينما واليهودى» فرنسا (عدد خاص من الكتاب الفرنسى "Cinema Action").. تعاملت هذه الكتب مع مئات الأفلام التى تناولت الشخصية اليهودية وحاول بعضها تحديد أساليب التعرف على الشخصية اليهودية فى حالةعدم الإشارة إلى يهوديتها صراحة داخل أحداث الأفلام (استخدام أسماء يهودية.. النطق بجمل يادیشية أو عبرية.. التعامل مع مصطلحات ورموز يهودية تاريخية أو معاصرة.. الإشارة إلى مناطق يهودية فى الولايات المتحدة وأوروبا.. الخ).

ومن البداهة القول بأن المناهج الفكرية لهذه الكتب بكل ادعاءاتها وأكاذيبها كانت عاجزة تمام العجز عن دفع الحس العنصرى الكامن داخل هذه الأفلام.. ومع ذلك فإن أهميتها الرئيسية بالنسبة لنا لم تكن فى أساليب تعاملها مع الأفلام التى قدمت بين أحداثها الشخصية اليهودية ولكن فى القائها الضوء على بعض الأسماء اليهودية فى مجالات السينما المختلفة. لأن التعرف على دور هذه الأسماء فى التعامل مع الشخصية اليهودية والقضايا اليهودية يتيح الفرصة لتتبع أعمالهم السينمائية التى قد لا تتعامل مع الشخصية اليهودية ولكنها تعكس الرؤية اليهودية أو الصهيونية داخل أحداثها.. وهذه النوعية من الأفلام هى التى تشكل الأهمية القصوى بالنسبة لبحوثنا فى هذا المجال.

وأخيرا لكم يؤسفنى حقا أن ألاحظ أن عددا غير قليل من نقاد السينما العرب من ذوى المواقف التقدمية والوطنية قد غابت عن حسهم الألغام المبثوثة داخل الأفلام الغربية، واكتفوا بالتعامل مع ما هو مباشر منها، وانخداع بعضهم إلى الحد الذى استسلموا فيه لبعض هذه الأفلام وحسبوها تطويرا وتجديدا فى السينما العالمية .. مثل ما حدث مع أفلام المخرج **كوستاجافراس** بداية من فيلمه **(زد)**.. قد يكون عذر هؤلاء.. الأفكار التقدمية أو الليبرالية التى تتوارى خلف الرؤى اليهودية والصهيونية.. وفى هذه الحالة يبقى الناقد منصرفا تجاه الكلمات السياسية البراقة دون أن يضعها فى إطار الحدث الذى تتردد فيه والشخصية التى تقولها. وهنا تكمن الخطورة.

ومع ذلك فإن هذا الكتاب هو مجرد محاولة تتسم بكل ما تتسم به المحاولات من قصور وربما أخطاء.. ورغم الجهد الضخم الذى بذل فى إعداده إلا أننى أعتقد أنه يمثل مجرد بداية ستفتح الطريق لبحوث أخرى فى هذا المجال .

والله الموفق

أحمد رأفت بهجت

ابريل ١٩٩٧

الباب الأول

الاغتيالات

الفصل الأول : التجربة الأمريكية من لينكولن إلى كنيدى
الفصل الثانى : السينما الفرنسية ما بعد (زد)
الفصل الثالث : الواقع والخيال فى تقديم رجال الدين ودعاة السلام
الفصل الرابع : النازية والعالم المعاصر

الفصل الأول

التجربة الأمريكية من لينكولن إلى كنيدى

خلال النصف الأول من القرن العشرين مرت الأفلام التى عالجت موضوع الاغتيال السياسى فى السينما الأمريكية بحركة نشطة أنتجت بعض الأفلام الشهيرة التى شارك فى إخراجها نخبة من أمثال : **ديفيد وارك جريفث، فريتزلانج، جون فورد، لوسلى بلوسلافسكى، دوجلاس سيرك، روبرت برسون، أنتونى مان**.. الخ. كان لأفلام هؤلاء صداها الأوروبى فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، خاصة وأنها تنقلت بين الأحداث التاريخية والمعاصرة، والشخصيات الحقيقية والخيالية أو التي تتجه إلى الرمز فى تطوير الأحداث والشخصيات لبلورة رؤية سياسية معاصرة.

ولما أشرفت فترة الستينيات على نهايتها ، بدأ ظهور ما يمكن تسميته «كلاسيكيات أفلام الاغتيال السياسى» وزادت الأسماء التى ارتبطت بهذا الموضوع واشتد تنوعها فهناك اليونانى الأصل **كوستا جافراس** والفرنسيون **ايف بواسيه وآلان رينيه وهنرى فرنيه** والإيطاليان **فرانشيسكو روزى ودميانو داميانى** والألمان : **فاسبندر وشلوندورف ومرجريت فون تروتا ورينهارد هوف**، ومجموعة كبيرة من المخرجين الأمريكيين : **جوزيف لوزى، وفريد زينمان ، فرانكلين شافنر، مايك نيكولز، سيدنى بولاك، آلان باكولا، ستانلى كريمر، روبرت أولدريتش.**

لقد استطاع هؤلاء جميعا أن يتتبعوا الاغتيالات السياسية المتزايدة، خاصة مع بداية الستينيات. نتيجة للصراعات الأيديولوجية ولامتداد حركات التحرير ألوطنى وثورات الشباب، والموجات المتصاعدة من عمليات الإرهاب الدولى بكل مسمياتها السياسية، وأيضا لمحاولة البعض منهم العودة إلى الاغتيالات القديمة لاستنباط علاقات سياسية لها مغزاها على المستوى الدولى.

ولكن الأمر الواضح لنا الآن أن الرؤية النقدية والتحليلية لأغلب أفلام هؤلاء تجاهلت تأثير

الهيمنة اليهودية على السينما الأمريكية والأوروبية كمنطلق هام وأساسى لتفسير اتجاهاتها الفكرية والسياسية، فباستثناء بعض الأفلام الإيطالية والألمانية التى عالجت موضوع الاغتيال من منطلقات أيديولوجية بحتة سنجد الصدى اليهودى طاغيا على كل أفلام الاغتيال الشهيرة؛ فهى رغم تنوع أماكن ومصادر إنتاجها تتشابه فى تحليلاتها السياسية وتوقيت ظهورها، واهتمامها باغتيالات معينة يأتى تكرار معالجتها سينمائيا فى بلدان مختلفة لتأكيد اهتمامات صهيونية يمكن الرجوع لأسبابها السياسية بدون جهد أو عناء.

ولسنا هنا فى مجال تعريف - الاغتيال السياسى - ولكننا ينبغى أن نذكر الملامح العامة لطبيعته حتى لا تضيع منا الخيوط فى دوامة القتل الناتجة عن عمليات الإرهاب المحددة طبقا للمفاهيم الاجتماعية والاقتصادية.

فالاغتيالات السياسية تنطوى على ثلاثة عناصر هامة تميزها عن أى نوع آخر من أنواع القتل : أولها أن يكون القتيل من الشخصيات السياسية الهامة، وثانيها أن تكون الغاية من القتل سياسية، وثالثها أن يكون التأثير السياسى لحادث القتل ملحوظا. وأغلب جرائم القتل التى تعتبر اغتيالا تشتمل على العناصر الثلاثة مع تفاوت فى الدرجة. إلا أنه ليس من الضرورى لاعتبار القتل اغتيالا «اجتماع العناصر الثلاثة فى الجريمة فالقتل الذى يشتمل على عنصر واحد منها يجعل الجريمة اغتيالا»(١) .

وسنقصر حديثنا فى هذا الفصل على دور السينمائيين اليهود فى التعامل مع الاغتيالات ذات الطابع السياسى داخل المجتمع الأمريكى؛ لأن تجربة السينما الأمريكية فى التعامل مع الاغتيالات العالمية تجربة متشعبة بحكم الدور الأمريكى فى الأحداث العالمية، وسنحاول تتبع تشعبات هذا الدور فى أجزاء أخرى من هذه الدراسة.

وكانت البداية.. لينكولن

كيف تعامل السينمائيون اليهود مع أهم حادثة اغتيال شهدتها الولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر،ونقصد بها اغتيال محرر العبيد ورئيس الجمهورية الأمريكية **«ابراهام لينكولن»** فى ابريل ١٨٦٥؟ الإجابة تأتى من خلال أضخم فيلم سينمائى أنتجته السينما الأمريكية فى عصرها الصامت وهو **«مولد أمة»** (١٩١٥) الذى أخرجه اليهودى **ديفيد وارك جريفيث**.. ورفع فيه راية التعصب ضد الزنوج . ولينكولن الذى يسجل له التاريخ أنه استطاع بمواقفه العظيمة فى تحرير الزنوج ومقاومة العبودية والرق أن يحلق فى سماء المجد حتى رشح لرئاسة الجمهورية عن الحزب الجمهورى.. وأدى

اغتياله إلى «جعل تعمير الجنوب أمرا صعبا عما كان متوقعا له؛ ذلك أنه كان يسير إلى سياسة أحكم من السياسة التى جرى عليها الرؤساء الذين استلموا الحكم بعده»[٢].

لقد كانت لحظة اغتيال لينكولن بالنسبة لجريفيث لحظة تشفى وسخرية. فبينما تم تصوير القاتل **«جون ويلكزبوث»** وهو يقف فى كبرياء وعظمة[٣] استعدادا لإطلاق مسدسه على لينكولن أثناء حضوره عرض مسرحية «ابن عمنا الأمريكى» فى مسرح فورد «كان لينكولن يشعر بالبرودة فى جسده ويستشعر الموت وبمجرد أن تأتيه الرصاصة القاتلة يتم القطع على لوحة مكتوب عليها، «وهكذا الطغاة دائما»[٤] وهى العبارة التى ينطقها بوث بعد إطلاقه النار على لينكولن[٥].

ولتأكيد مفهوم هذا العبارة كان على جريفيث أن يصور الزنوج، وهم من كان يدافع عنهم لينكولن، على أنهم أحط مرتبة من البيض. والزنوج الطيبون، طيبون لأنهم خدم أوفياء لأسيادهم، أما الآخرون الذين يعارضون الرق فهم جديرون بالاحتقار وهم خطر يهدد الرجل الأبيض، ولهذا ينبغى القضاء عليهم وهنا يمجد جريفيث جماعة **الكوكلوكس** ويبرر وجودها بل يجعل فيها خلاص الجنوب[٦].

أثارت هذه الرؤية المتعصبة عاصفة من الغضب بين الرأى العام الأمريكى والمثقفين واتهم جريفيث بأنه يشهر بعشرة ملايين من الأمريكيين الزنوج، واحتجت «الرابطة القومية للعمل على تقدم الزنوج» وقامت المظاهرات فى بعض المدن التى عرض فيها الفيلم[٧] مما اضطره إلى أن يغير جلده بصورة تدعو إلى السخرية.. وأن يقدم بعد عام واحد من عرض «مولد أمة» فيلمه الضخم « **التعصب**» وفيه يتخذ من التعصب عبر العصور منطلقا لتأكيد «أن التعصب هو محرك الطغاة والجماعات والأفراد وهو سبب الاضطهاد والتعذيب والحرب.. وأن القوة الوحيدة التى يمكن أن تناهضه هى الحب»[٨] وبطبيعة الحال كان السؤال المطروح وأين كان هذا الحب عندما تعامل مع الزنوج ولينكولن؟ .

والواقع أن «مولد أمة» لم يكن معبرا فقط على رؤية «جريفيث» الجنوبى – اليهودى، إنما كان يعكس أيضا طبيعة العلاقات اليهودية بالسياسة الأمريكية فى فترة إنتاجه والتى شهدت اهتزازا فى قبضة الحزب الجمهورى – حزب لينكولن – على الأصوات اليهودية عام ١٩١٢ عندما أعلن مرشح الحزب الرئيسى **تافت** أنه غير متعاطف مع بعض الادعاءات اليهودية، مما زاد من جذب اليهود ناحية الرئيس **وودرو ويلسون** مرشح الحزب الديمقراطى – وأغلبه من أبناء الجنوب– ومنذ ذلك الوقت اتجه اليهود بأعداد متزايدة إلى الحزب

الديمقراطى. وأصبحت فترات حكم الجمهوريين - كما سنرى فى هذا الكتاب- هى الفترات التى ركزت عليها السينما الأمريكية لتجسيد سلبياتها سواء بالحقيقة أو الادعاء. يضاف إلى ذلك أن الرئيس «ويلسون» كان مأخوذا بالصهيونية وكانت تصريحاته العلنية والسرية متناسقة مع الفكرة الصهيونية حول فلسطين. ويقول **توم كريس** «إن فوز المرشح الديمقراطى ويلسون بمنصب الرئاسة الأمريكية عام ١٩١٢ كان معناه احتلال الجنوبيين العنصريين للبيت الأبيض والكونجرس، ومعناه أيضا عودة ظهور أسطورة سامبو الأسود المتخلف ومهاجمة لا هوادة فيها من السينما للزنوج والمكسيكيين والغجر والشرقيين»[٩] مما يعنى أن موقف جريفيث من الزنوج واغتيال لينكولن كان متناسقا مع معطيات الظروف السياسية، وتبدله لا يمكن أن يأتى إلا فى ظل ظروف طارئة قد تكن شعبية أو نتيجة لمتغيرات سياسية عارضة.

ولقد بدأ اليهود بعد الهجوم الضارى على «مولد أمة» يتحسسون مواقفهم عند التعامل مع شخصية لينكولن وحادثة اغتياله. ورغم أن السينما الأمريكية قدمت أكثر من ١٣٠ فيلما عن حياته، إلا أن حادثة اغتياله أصبحت من الأحداث المتجاهلة أو الهامشية واكتفوا بالالتفاف حولها من خلال شخصية طبيب يهودى يدعى **«صمويل مود»** قيل إنه اتهم ظلما بالتآمر على اغتيال لينكولن.. وقد ظهرت حياة هذا الرجل فى ثلاثة أفلام **«سجين فى جزيرة القرش»** انتاج وسيناريو **نونالى جونسون**[١٠] (١٩٣٦) **«بوابة الجحيم»** اخراج **شارلى وادين** (١٩٥٢) - **«معاناة د. مود»** (١٩٨٠) اخراج **بول ويندكوس**، وجميعها عمل على تصوير د. مود كطبيب إنسانى النزعة سامى السلوك. يلجأ إليه (بوث) قاتل لينكولن ليدفعه هو وآخرين تحت تهديد السلاح إلى علاج ساقه التى أصيبت أثناء ارتكابه جريمة الاغتيال ويؤدى هذا الموقف إلى القبض على مود واتهامه بالمشاركة فى مؤامرة الاغتيال ثم الحكم عليه بالسجن مدى الحياة وإيداعه فى سجن تحيط به المياه المليئة بأسماك القرش المفترسة ليواجه مصيرا قاسيا مع نزلاء السجن من البيض والملونين والزنوج فى ظل كل صنوف البطش والتعذيب على أيدى الضباط والجنود الشماليين الرافعين لراية تحرير العبيد[١١] ..

وفى الفيلم الثالث تتاح لمود فرصة الهرب من سجنه عندما تنتشر الأوبئة داخله. ولكنه يصمم على البقاء لتمريض من يمكن إنقاذهم سواء من المساجين أو السجانين.. بينما كانت زوجته تعكس قمة الصلابة الإنسانية وهى تسعى لدى رجال السياسة لإثبات براءة

زوجها وطلب العفو عنه، ولكن بدون جدوى!.

لقد كانت شخصية «د. مود» هي المعادل اليهودي لمهاجمة لينكولن، والصور القاتمة التي صورت الأجواء المحيطة به حاولت جعل «اغتيال» لينكولن هو الخلفية غير المرئية لكل عناصر الاحتجاج الاجتماعي والإنساني في مواجهة أنصاره الشماليين .

ونغمة الالتفاف حول اغتيال لينكولن تميل مع بداية عام ١٩٩٠ إلى اتجاه آخر حينما ينقل المخرج الإنجليزي اليهودي **جاك جولد** من خلال فيلمه الأمريكي **«روز وابن آوى»** أجواء بداية اشتعال الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب الانفصالي من خلال بطولة أسطورية لامرأة أرستقراطية جنوبية تدعى «روز جرينهام» تعيش مع طفلها في قصرها بمنطقة بالتيمور الشمالية بعد وفاة زوجها الثري الجنوبي، ولمواقفها الإنسانية تجاه أهالي المدينة تظل لمدة عشرة سنوات أقوى نساء المدينة وصاحبة نفوذ في الدوائر العليا للحكومة الشمالية.. بينما كانت في الواقع تدير عمليات التجسس ضد الشمال، وتشرف على مؤامرة لاغتيال لينكولن أثناء مرور قطاره بالمدينة في طريقه لواشنطن .

وكالعادة يحشد الفيلم العناصر السلبية ضد الشخصيات الشمالية من رجال لينكولن خاصة حينما ينقل الصراع بين (روز) والمدينة الشمالية بعد أن يكشف دورها في مؤامرة الاغتيال إلى الصراع بينها وبين ألان بينكرتون رئيس الخدمة السرية في الحكومة الشمالية **(كريستوفر ريف)** الذي أحبط مؤامرة الاغتيال. إن روز لا تتنازل في مواجهته عن مبادئها المؤيدة للجنوب ورغم العواطف التي تنمو بينهما يصر بينكرتون على تقديمها للمحاكمة العسكرية بتهمة الخيانة. وترفض روز الاتهام: «في جميع الإجراءات من بدايتها أعلنت ولائي للولايات المنفصلة ولم أفصح بكلمة مكتوبة أو منطوقة عن ولائي لحكومة لينكولن. لقد كنت صادقة مع مبادئي ولهذا لا أستطيع أن أفهم كيف تتهموني بالازدواج والخيانة».. وفي ظل التلويح لها بالإفراج إذا وقعت على إقرارا لمناصرة الشمال تتمسك بثبات موقفها: «أهم ما يمكن أن أقدمه لطفلي امران هامان المثل العليا وأهمية الولاء. إذا لم يكن لدينا شرف فما قيمتهما»؟.

وينجح جولد في أن يحول خيانة روز إلى بطولة. بل ويجعل آلان بينكرتون يؤمن بأنها واحدة من أفضل وأشجع الناس الذين صادفهم في حياته. وعندها يفرض عليه مهمة تنفيذ حكم الإعدام فيها.. يقرر تهريبها من السجن واعتزال منصبه الكبير. فقد آمن بروز كامرأة وموقف. وفي الوقت نفسه سئم أجواء الدسائس السياسية والمؤامرات والمذابح التي

يرتكبها جنود الشمال.. وينتهى الفيلم بهروب روز من السجن وبلوحة مكتوب عليها : «وبعد عامين قتلت روز جرينهام وهى تنقل ذهبا للجيش المنفصل».

إذن لم تتوقف روز عن معركتها ضد لينكولن وجنوده حتى لاقت حتفها، ولكن الأهم من كل ذلك أنها لاقت احترام المتفرج العالمى. والنسخة التى عرضها التليفزيون المصرى لهذا الفيلم لا يكتشف منها ديانة روز رغم أن الاسم يبدو يهوديا. ومع ذلك فالفيلم يعد امتدادا للصيغة السياسية التى انتهجها جاك جولد فى أفلامه السابقة سواء ذات الطابع الخيالى مثل **«لمسة ميدوسا»** لريتشارد بورتون أو **«رجل يدعى جمعة»** لبيتر أوتول أو أفلامه السياسية المباشرة مثل الفيلم التليفزيونى **«سخاروف»** وهو عن معاناة اليهود فى الاتحاد السوفيتى قبل انهياره أو **«الهروب من سوبيبور»** عن محاولة سجين يهودى (آلان أركين) الهروب من معسكرات الإبادة النازية خلال الحرب العالمية الثانية.

فى ظل ماكارثى وفرويد !!

ومع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات قدمت عدة أفلام أمريكية تدعو إلى حتمية الاغتيال السياسى.. ولم تنطلق أفكارها من طبيعة البيئة والنظم وذاتية التجارب السياسية الأمريكية فحسب.. وإنما تعدت ذلك إلى التاريخ الأوروبى من أجل تقديم بانوراما سينمائية يتحدد مسارها بالتناوب وفقا للعنصرين الآتيين :

١- الارتباط بتفسير نظرية الجماهير حسب السيكولوجية التي تكشف عنها مؤلفات عالم النفس اليهودى **سيجموند فرويد** والتى ترى أن الفرد فى الجماعة شخص يفقد ضوابطه وسيطرته على نفسه وتنتفى شخصيته الواعية تماما وتسلب إرادته وإدراكه، والفرد قد يكون مثقفا وهو منعزل فيصبح همجيا وسط الجماعة. ونظرا لأن الجماعة ليس لها إرادة فإن تصرفاتها تتحدد بواسطة القائد الذى يستطيع تنويمها والتسلط عليها.. وقد أصبح هذا التفسير فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية الموضوع الرئيسى لمئات التمثيليات والروايات والقصص وكان له أعظم تأثير خاصة فى أفلام هوليوود[١٢].

٢- الالتفاف حول الأحداث السياسية المعاصرة لفضح ما سمى بالماكارثية والفاشية الجديدة فى أمريكا خاصة بعد ظهور قائمة العشرة فى هوليوود الذين أدانتهم اللجان الماكارثية بتهمة المشاركة فى النشاط المعادى لأمريكا، وكان من بينهم سبعة من اليهود هم: **هربرت بيبرمان، ليستركول، جون هوارد لوسون، ألبرت ماليتز، سام أورنتيز، دالتون ترومبو.**

واستنادا إلى هذين العنصرين نجد **أنتونى مان** يعود إلى تاريخ الثورة الفرنسية ليصور الدوافع التى أدت إلى اغتيال الديكتاتور الفرنسى روبسبير فى فيلم **«الكتاب الأسود»** (ظهر فى انجلترا تحت اسم : عصر الإرهاب) ١٩٤٩ ويستوحي **روبرت روسين** قصة اغتيال السيناتور الأمريكى **هيوى لونج** خلال الثلاثينيات ليقدمها فى فيلم **«كل رجال الملك»** ١٩٤٩، ويصور **إيدوارد ديمترك** ملابسات محاولة اغتيال هتلر فى فيلم **«روميل ثعلب الصحراء»** ١٩٥١ ويعود **جوزيف مانكوفيتش** إلى التاريخ القديم ليصور تآمر بروتس على اغتيال القيصر فى فيلم **«يوليوس قيصر»**١٩٥٣...ثم تعاود السينما الأمريكية تصوير سيرة حياة السناتور هيوى لونج فى فيلم ثان بعنوان **«أسد فى الشوارع»** ١٩٥٣.

إن الفكرة الأساسية فى هذه الأفلام سواء توافر صدقها التاريخى أو اعتمدت على رؤية مؤلفيها - تدور حول زعيم شعبى ينادى بحقوق الشعب فيرفعه الشعب إلى القمة، فإذا به يتحول إلى طاغية.. ويحكم الشعب الذى رفعه بيد من حديد مما يجعل حتمية اغتياله أمرا مشروعا. سيحدث هذا فى «الكتاب الأسود» عندما يقرر فرانسوا مارا **(ريتشارد هارت)** الزعيم الفرنسى مواجهة استبداد الزعيم الديكتاتور روبسبير **(ريتشارد بيسهارت)** فيرسل إلى باريس أحد أصدقائه شارل دوبينى **(روبرت كامنجز)** ليغتال روبسبير. وفى فيلم **«كل رجال الملك»** يقدم **روبرت بريسون** قصة صعود وسقوط هيوى لونج ويظهر فى الفيلم تحت اسم «ويللى ستوك» السيناتور المرشح عن ولاية لويزيانا عام ١٩٣٩، بدأ نصيرا للعمال والفلاحين ثم أصبح زعيما فاشيا ربط العديد من الكتاب والسياسيين بينه وبين السيناتور ماكارثي.. ولهذا السبب تعرض بريسون للمثول أمام اللجان الماكارثية للنشاط المعادى لأمريكا مما جعل بعض النقاد اليهود يربطون بين فيلمه **«الروح والجسد»** ١٩٤٣ وفيلمه **« كل رجال الملك»** حيث حاول في الأول أن يؤكد من خلال قصة صعود ملاكم يهودى شاب **(جون جارفيلد)**: «أن اليهودى المسحوق في أوروبا النازية يستطيع أن يكون بطلا فى أمريكا»(١٣) وأن يجعل فى الفيلم الثانى من صعود السياسى الأمريكى ويللى ستارك المسيحى المتزمت بداية للتحول إلى الفاشية الديكتاتورية مما يؤكد حتمية اغتياله.

ومع بداية الخمسينيات عادت السينما الأمريكية مرة ثانية إلى قصة صعود واغتيال السيناتور هيوى لونج ليقدمها المخرج **راؤول والش** فى فيلم جديد بعنوان **«أسد فى الشوارع»** ١٩٥٣ كتبه **لوثر ديفيز** وفيه يقترب من حياة لونج من خلال شخصية سيناتور يدعى هانك مارتن. كان نصيرا للفلاحين والفقراء فى الجنوب الأمريكى ثم حولته السلطة

إلى حاكم فاشى كان مصيره الاغتيال[١٤]..

وهذه الأفلام ما لبث أن طوى بعضها النسيان.. ومع ذلك فإن الواقع الذى أدى إلى ظهورها تكرر في السنين التالية وانعكس على السينما الأوروبية فى أفلام شهيرة شكلت أساس الفيلم السياسي خلال السبعينيات وهو ما سنرجىء الحديث عنه لفصول تالية.

جون فرانكينهايمر.. وعودة إلى الجمهوريين!

ولقد واكبت فترة بداية الستينيات ظهور اتجاه سينمائي تبناه اليهود وحاولوا من خلاله الغور فى سلبيات السياسة الأمريكية وتحديد أساليب التأثير والتسلط والابتزاز والتجريح والتهديد فى كواليس الكونجرس الأمريكي والبيت الأبيض، وصياغة الصراعات داخل السلطة الأمريكية فى قوالب شديدة الجرأة لم تترك جهازا سياسيا إلا أصابته بسهامها. ومن أفلام هذه الاتجاه **«التضحية والقبول»**(١٩٦٢) اخراج **أوتوبريمنجر**، **«مرشح مانشوريا»**(١٩٦٢) اخراج **جون فرانكينهايمر**، **«د. سترينجلاف»**(١٩٦٢) اخراج **ستانلى كوبريك**، **«٧ أيام من مايو»** اخراج **جون فرانكينهايمر**، **«قبلات للرئيس»** (١٩٦٤) اخراج **كورتيس برنهاردت**، **«حد الأمان»** (١٩٦٤) اخراج **سيدنى لوميت**، **«الرجل الأفضل»** (١٩٦٤) اخراج **فرانكلين شافنر**. وقد أشيع أن بعض أفراد من عائلة الرئيس الأمريكى جون كنيدى[١٥] ساهموا فى تمويل فيلم «التضحية والقبول» أول أفلام هذه السلسلة (والمعروف أن هذا الفيلم كان من أبطاله الممثل **بيتر لوفورد** صهر الرئيس كنيدى – زوج شقيقته باترسيا كنيدى كما شارك الممثل **فرانك سيناترا** عضو الحزب الديمقراطى وأحد المقربين من الرئيس كنيدى، فى تمثيل فيلم «مرشح مانشوريا» ويعطى الرئيس كنيدى، الضوء الأخضر للعاملين فى فيلم «٧ أيام من مايو» عندما يسمح بتصوير بعض مشاهده بجوار البيت الأبيض ويعلن مخرجه فرانكينهايمر أنه بدأ التفكير فى إخراجه بعد انتهاء ثمانية سنوات من حكم الرئيس الجمهورى **دوايت ايزنهاور**.. وهى سنوات كانت فى اعتقاده مثبطة للهمم وشهدت كل أنواع التكتلات فى صراعها من أجل الاستحواذ على القوة، وكان فيلمه فرصة لكشف العلاقة بين تكتلات رجال الصناعة ورجال الجيش، والتى تؤدى إلى محاولة اغتيال رئيس الجمهورية.

وقد نوقشت هذه الأفلام أكثر بكثير من أى أفلام سياسية أخرى، وكثرت الروايات عن كيفية استقبال الجماهير لها، وهى بين الترحيب (المتملق) الذى قابلها به كثير من المتفرجين وبين التشهير المرير الذى قابلها به السياسيون المنتمون إلى الحزب الجمهورى

وقد مدحها كثير من الكتاب اليهود الذين يتناولون الأحداث المعاصرة فى وسائل الإعلام الأمريكية، ويبدو أنه لم يتبق من جديد شيء ذو بال يمكن أن يقال عنها، ومع ذلك فهناك أخطاء فى تفسير هذه الأفلام ما زالت قائمة حتى بعد مضى ما يزيد على ثلاثين عاما من ظهورها.

إنه من الصعب أن نصدق أن القوى السياسية الأمريكية كانت مقسمة تقسيما محددا إلى أخيار من الديمقراطيين وأشرار من الجمهوريين كما أرادت لنا هذه الأفلام أن نعتقد ويعتقد العالم.. وهذا لا يعنى أننا نتجاهل مظاهر الفساد فى أجواء السياسة الأمريكية.. ولكن ما نقصده أن هذه الأفلام لم تكن وسيلة للمساهمة الجادة فى كشف خبايا السياسة الأمريكية بهدف تقويمها، بقدر ما كانت تبغى استعراض عضلات اللوبى اليهودى، لتأكيد قدرته على تجنيد السينمائيين من أجل شهر سلاح التشهير والابتزاز والتهديد لكل العناصر المناهضة له وفى مقدمتها الرئيس دوايت ايزنهاور وحزبه الجمهورى وكل من يريد أن ينهج نهجا متوازنا فى مجال العلاقات الإسرائيلية – الأمريكية.

فعندما تسلم الرئيس دوايت ايزنهاور زمام السلطة من سلفه ترومان اتخذت تصرفات الرئاسة الأمريكية إزاء إسرائيل اتجاها معاكسا[١٦] ، فقد قاوم ضغوط اللوبى الإسرائيلى وأرغم إسرائيل فى ثلاث مناسبات على التخلى عن سياسات رئيسية كانت قد التزمت بها علانية بكل قوة : ففى سبتمبر سنة ١٩٥٣ أمر بالغاء كل المساعدات المالية إلى أن تتوقف إسرائيل عن العمل فى القناة التى تبنتها لتحويل مياه نهر الأردن خارقة بذلك اتفاقيات الهدنة لعام ١٩٤٩ ، ورغم ضغط اللوبى اليهودى إلا أن أيزنهاور تشبث بوقف المساعدات حتى أوقفت إسرائيل العمل فى مشروع التحويل.. وواجه أيزنهاور اللوبى اليهودى مرة أخرى بعد العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ حتى توقف الغزو وتم الانسحاب.. غير أن مشاكل أيزنهاور مع إسرائيل لم تنته فقد قررت إسرائيل الاحتفاظ بقوات احتلال فى قطاع غزة الخاضع للإدارة المصرية وشرم الشيخ، واعتبر ايزنهاور القضية حيوية.. ومع رفض مجلس الكونجرس الدخول فى نزاع مع اللوبى اليهودى حمل أيزنهاور قضيته إلى الشعب الأمريكى فى خطاب تليفزيونى أذيع فى ربيع ١٩٥٧ قال فيه :

«هل يمكن لدولة تهاجم وتحتل أرضا أجنبية متحدية إرادة الأمم المتحدة أن تفرض شروطا لانسحابها. وأخشى أن نعيد عقارب ساعة النظام الدولي إلى الوراء إن نحن وافقنا على أن الهجوم يمكن أن يحقق للمهاجم أغراضه على النحو الصحيح».

ورضخت إسرائيل لمواقف ايزنهاور.. ولكن مع بداية الستينيات كانت إسرائيل أوفر حظا على أيدى الرؤساء الذين تعاقبوا على البيت الأبيض بعد ايزنهاور وفى مقدمتهم جون كنيدى الذى بدأ مساعدة إسرائيل فى نشاطاتها العسكرية بدلا من كبحها، وكما رأينا وصل به الأمر إلى مساندة السينمائيين اليهود فى حملتهم الشرسة ضد الجمهوريين.. ولكن من المثير أن أحد الأفلام التى ساعدها أعوان كنيدى وهو فيلم **«مرشح منشوريا»** الذى حاول رفع شعار مشروعية اغتيال الرموز السياسية فى الحزب الجمهورى كان فى الوقت نفس نبوءة لاغتيال كنيدى نفسه.

ويعد فيلم «مرشح منشوريا» الذى عرض فى ٢٧ سبتمبر ١٩٦٢ نموذجا يجب الوقوف أمامه عند الحديث عن الإرهاب والجريمة السياسية ودور اليهود في تقديمهما سينمائيا، فالفيلم كتبه **جورج أكسلرود** عن رواية **لريتشارد كوترون** يطرح فيها فكرة الاغتيال السياسى كحتمية يفرضها الضمير الشخصى عندما يصبح أقوى من أى عمليات سياسية لغسيل المخ.

وهذا المضمون يطرحه الفيلم من خلال شخصية الشاويش الأمريكى الشاب ريموند شو **(لورانس هارفى)** الذى يتعرض لعمليات قاسية لغسيل المخ أثناء الأسر خلال الحرب الكورية.. يفقد على إثرها القدرة على الاتزان العقلى مما يجعله لقمة سائغة للمخابرات السوفيتية لتحقيق مؤامراتها داخل الولايات المتحدة.. فهى تفرض عليه تنفيذ عمليات لاغتيال بعض العناصر الصحفية والسياسية المناهضة للشيوعية.. يبدأ فى تنفيذها بأعصاب باردة وبأحاسيس معدومة، ولكنه يبدأ فى التحول والشعور بالقلق والمعاناة عندما يكتشف أن أمه تساند زوجها السيناتور الفاشى المناصر للماكارثية فى طموحاته للوصول إلى البيت الأبيض، ويجد نفسه محاصرا من زوجته وأفكار والدها السيناتور العجوز مدعى الليبرالية رغم تعصبه الدينى، ومنغمسا فى دوامة نظام استعباد سياسى فاسد فى جوهره. وعندما يأمره السوفيت بقتل المرشح الليبرالى لمنصب رئيس الجمهورية الأمريكية أثناء القاء خطابه فى حديقة ماديسون سكوير فى نيويورك يندفع إلى عصيان الأمر وبدلا من أن يوجه بندقيته إلى المرشح الشاب للرئاسة يوجهها إلى أمه وزوجها وزوجته وأبيها. بطلقات متتالية تقتل الأربعة، وبطلقة أخيرة يقتل بها نفسه.

ويظهر تفكير فرانكينهايمر الفاشى فى تأكيده على ضرورة اتخاذ اجراء دموى إزاء بعض السياسيين بحجة أن فى وجودهم خطرا على صحة المجتمع لتفاؤلهم الأحمق فى

سياستهم العنصرية والفاشية ولرفضهم العنيد المتكبر ترك السياسة للعناصر الشابة الأكثر وعيا بمتطلبات العصر، وهنا سنجد أن شخصية المرشح الليبرالى الذى تنقذه العناية الإلهية من طلقات شو المجنونة هى صدى لشخصية الرئيس كنيدى خليفة ايزنهاور على كرسى الرئاسة فى البيت الأبيض.

ومن غرائب القدر أن كنيدى أصبح بعد اغتياله أول رئيس ديمقراطى تشوه شخصيته من اليهود لمجرد أن قاتله كان يهوديا.

ورغم أن فرانكينهايمر بدأ حياته السينمائية بإخراج ثلاثة أفلام اجتماعية إلا أنه مع فيلم (مرشح منشوريا) استطاع أن يمثل اتجاها سياسيا له أبعاده ومغزاه يمتد إلى فيلمه **«٧ أيام من مايو»** عن مؤامرة بين رجال البنتاجون ورجال صناعة الأسلحة للإطاحة برئيس الجمهورية الأمريكي، ويصل إلى ذروته عام ١٩٧٧ من خلال فيلمه **«الأحد الأسود»** ويدور حول مؤامرة لاغتيال الرئيس الأمريكي ولكن هذه المرة من خلال تحالف بين الفلسطينيين والألمان والجنود العائدين من حرب فيتنام، ويعاود فرانكينهايمر التعامل مع موضوع الإرهاب السياسى فى فيلم **«عام السلاح»** ١٩٩١ وفيه يقدم الصراعات داخل جماعة الألوية الحمراء الإيطالية والاغتيالات المتبادلة بين قادتها من خلال مذكرات مؤلف أمريكي يهودى يجد نفسه متورطا في عملياتها أثناء إعداده لكتاب عن دوافع ظهورها ثم انحرافها.

اغتيال كنيدى

لا نستطيع الحديث عن الأفلام التى عالجت قضية اغتيال **كنيدى** عام ١٩٦٣ في السينما الأمريكية دون أن نمهد لها بشرح يوضح الظروف والملابسات التى جعلتها لا تظهر فى السينما الأمريكية إلا بعد حادث الاغتيال بأكثر من عشر سنوات.. بينما كان فى مقدور هذه السينما أن تتعامل مع الأحداث فور وقوعها، خاصة بعد أن تبعتها موجة رهيبة من الاغتيالات الأمريكية منها : اغتيال الزعيمين الزنجيين **مالكولم اكس ، مارتن لوثر كنج،** السيناتور **روبرت كنيدى، جون بابلونسكى.** وهو أمر كان يحتم على السينمائيين اليهود أن يبدأوا فى صياغة رؤية تحليلية للسلوك السياسى داخل المجتمع الأمريكي، خاصة بعد أن نجحوا فى تصوير أجواء الاغتيالات السياسية في أفلام شهيرة مثل «مرشح منشوريا» ١٩٦٢– «٧ أيام من مايو» الذى تم تصويره أثناء حكم جون كنيدى وتم عرضه فى أعقاب اغتياله مباشرة .

لقد بلغ تجاهل السينما الأمريكية لحادثة اغتيال كنيدى حدا لايمكن معه اعتباره مصادفة موضوعية تتعلق بتشعب التحقيقات حول الاغتيال المتهم فيه الشاب اليهودى **لى هارفى أوزوالد** ولو كان الأمر كذلك فهذا لم يكن يمنع حساب المؤثرات القومية الناتجة عن اغتيال زعيم سياسى شاب له شعبية طاغية تفوقت على شعبية كل الرؤساء فى تارخ الأمة الأمريكية.. كان من الممكن تجاهل حادثة الاغتيال والتعامل مع شخصية كنيدى كزعيم سياسى له إنجازاته وحياته الحافلة بالأحداث الصالحة للعديد من الأفلام الروائية.. بدليل أن السينما الأمريكية قدمت أثناء حياته فيلما(١٧) حربيا عن مواقفه البطولية أثناء تأديته للخدمة العسكرية خلال الحرب العالمية الثانية؛ وجعلت منه أول رئيس أمريكى تظهر شخصيته فى فيلم روائى أثناء حكمه ، وبدليل آخر هو أن السينما التسجيلية الأمريكية قدمت بعد اغتياله بفترة معقولة فيلما طويلا من قسمين بعنوان : **«فيتزجيرالد كنيدى» «سنوات مضيئة – يوم الطبل»** ١٩٦٦، وكان فيلما مليئا بالمادة الصالحة لأعمال روائية تسمح بخلق نوع من التخليد أمام جيل من الجماهير كان متأثرا بصدمة اغتياله ولم يتدبر نفسه تدبيرا عميقا.

جاءت سنوات السبعينيات، وفجأة بدأ «اغتيال كنيدى» يزحف على الأفلام زحفا مباغتا تكمن وراءه المهارات والحيل التى بلورها السينمائيون اليهود فى هارمونية إعلامية مريبة شاركت فيها الكتب والبحوث السياسية ووسائل الإعلام المختلفة والأفلام السينمائية والتليفزيونية.

ظهر عدد كبير من الكتب والبحوث وضعت نظريات جديدة حول اغتيال كنيدى وتناقض تقرير «وارين» الذى أدان لى هارفى أوزوالد ورفض الاقتناع بمبدأ التآمر الجماعى فى عملية الاغتيال، وكانت هناك كتب الفضائح ومحاولتها تعرية جون كنيدى وربطه بعلاقات مريبة بممثلة الإغراء الراحلة **مارلين مونرو** والغانية **جوديت ايكستيرا** إحدى عشيقات زعيم المافيا **«جون روزيللى»** وكانت هناك الأفلام التى تعاملت مع موضوع الاغتيال بشكل مباشر اعتمادا على المزج بين الأحداث الحقيقية والرؤى الخيالية لدوافع الاغتيال وكان فى مقدمة هذه الأفلام **«عملية السلطة»** ١٩٧٣ اخراج ديفيد ميللر **«محاكمة لى هارفى أوزوالد»** ١٩٧٧ اخراج **ديفيد جرين**، **«روبى وأوزوالد»** ١٩٧٨ اخراج **ميل ستيوارت** **«نقطة الوميض»** ١٩٨٤ اخراج **وليام ثانين**.. الخ وجميعها حاول أن يبهر المتفرج الأمريكى والعالمى بالاعتماد على تحليل تفاصيل متفرقة عن حادثة اغتيال كنيدى سواء أثناء الإعداد لها مثل

«عملية السلطة» أو بعد وقوعها مباشرة مثل «محاكمة لى هارفى أوزوالد» أو بعد حدوثها بسنوات طويلة مثلما حدث مع فيلم «نقطة الوميض» وفيه تسترجع حادثة الاغتيال بعد عشرين عاما عندما يكتشف القاتل الحقيقى لكنيدى بعد العثور على بندقية آلية ومبلغ ضخم من المال مدفونين فى منطقة صحراوية بالحدود المكسيكية. ومن خلال الصراع على النقود بين ضابطين من أفراد دورية الحدود الأمريكية يسترجع الفيلم الأحداث من أجل هدف واحد هو تبرئة المتهم الأول «لى هارفى أوزوالد» .

كما ظهرت أفلام أكدت قدرتها الفائقة على تحرير عقول المتفرجين من سيطرة أسطورة كنيدى بالتركيز على الأجواء الخاصة بعائلته وبمغامرات زوجته جاكلين كنيدى: ومنها **«التايكون اليونانى»** ١٩٧٨ اخراج ج. **لى تومبسون** – **«قتلة الشتاء»** ١٩٨٠ اخراج **وليام ريتشهارت**، – **«جاكلين بوفير كنيدى»** ١٩٨١ اخراج **ستيفن جيتز** – **«الأمير جاك»** ١٩٨٢ اخراج **برت لوفيت** .

الاغتيال .. وشهوة السلطة

من الأفلام التى كانت تبدو أقل شهرة وتأثيرا ولكنها لم تكن أقل أهمية من عشرات غيرها ذلك الفيلم الذى أخرجه **ديفيد ميللر** تحت عنوان **«عملية السلطة»** عن سيناريو للكاتب الشهير **دالتون ترومبو** (كاتب سيناريوهات أفلام : «الخروج» لأوتوبريمنجر، «سبارتاكوس» لستانلى كوبريك، «الثابت» و«الفرسان» لجون فرانكينهايمر..) كتبه من وحى قصة تجمع بين الحقيقة والخيال للكاتبين **«مارك لين»** و**«دونالد فريد»** وطرح من خلاله بأسلوب الدراما التسجيلية رؤيته لكيفية الإعداد لمؤامرة اغتيال كنيدى من خلال أطروحات تكاد تتفق تماما مع الرؤية التى قدمها **ديفيد جرين** فى **«محاكمة لى هارفى أوزوالد»** عام ١٩٧٧ وقدمها بعد عشرين عاما المخرج **أوليفرستون** فى فيلمه الأشهر **«ج. ف. ك»** (١٩٩٢) المأخوذ عن كتاب لـ **«جيم جاريسون»** النائب العام لنيو أورليانز وقت اغتيال كنيدى.. الفرق الوحيد أن دالتون ترومبو قدم مؤامرة الاغتيال فى إطار طبيعة العلاقة بين الحاكم والأجهزة وصراعهما الذى يكتنفه الغموض على «السلطة» دون أن يضع يدنا على أسماء المتآمرين الحقيقيين واكتفى بالإشارة إلى دورهم فى السلطة التنفيذية والسياسية. بعكس فيلم ستون الذى حاول أن يربط نفس الأحداث والنتائج بشخصيات يحتمل اشتراكها فى مؤامرة الاغتيال.

وفى **«عملية السلطة»** نعلم المزيد عن الدوافع المتخيلة وراء الاغتيال، مثل أن كنيدى

يحاول مناصرة ثورة الزنوج بدلا من مقاومتها، ويوقع معاهدة مع خروشوف لحظر التجارب النووية ويقرر الانسحاب من فيتنام وتسليم آسيا للشيوعيين. إن كنيدى يظهر أمامنا وكأنه ذو دعوة تشابه الدعوة الدينية ولكنها دعوة يضعها المتآمرون على قتله فى دائرة الشك باعتبارها تدخل فى نسيج من الألعاب السياسية ينتهجها (آل كنيدى) من أجل الاستمرار فى حكم الولايات المتحدة كهدف عائلى يحدد ملامحه المنظر لجريمة القتل بقوله:

«لم يحدث فى تاريخ أمريكا أن عائلة واحدة تملكت مثل هذه القوة السياسية، وخطة آل كنيدى بمنتهى البساطة هى الاحتفاظ بهذه السلطة لعدة أجيال. فترتان فى الرئاسة لكل من جون وروبرت وتيد.. خلال ذلك يحتل الأخوة غير الرؤساء أهم المناصب فى مجلس الوزراء، وهم يملكون مئات الملايين من الدولارات ونخبة من العقول الممتازة لتنفيذ ذلك وأقاموا اتحادا قويا من طوائف المدن الكبرى كالعمال والزنوج واليهود والأحرار والصحافة ليضمنوا انتصاره سنة ١٩٦٤».

وعلى إثر بلورة ترومبو لهذه المعلومات تأتى اللحظة الحاسمة لإدانة الفيلم لجذور آل كنيدى.. وتأتى هذه الإدانة من خلال تعليق لآحد المتآمرين على اغتيال كنيدى وهو رجل بترول يمينى متعصب يدعى فى الفيلم شوكول **(ويل جير)** «كان روبرت كنيدى – شقيق كنيدى – ضمن لجنة «ماكارثى» يمينيا أكثر تطرفا منى» – وهو ما يعنى أن تغير المواقف بالنسبة لهذه العائلة وتحالفها مع الأقليات والعمال ورجال الصحافة كان نتيجة لرغبتها فى الاستمرار فى السلطة.. ولو كان الأمر مختلفا لشاركت هذه العائلة فى اغتيال أى رئيس ينتهج ما ينتهجه «جون كنيدى»!! وهذه النتيجة ربما يوحى بها فيلم **«عملية السلطة»**. ولكنها تأتى فى أفلام أخرى مثل **«قتلة الشتاء»** كحقيقة تستدعى أن يقوم الأب الاحتكارى بالاشتراك في اغتيال ابنة رئيس الجمهورية عندما يساند الأقليات على حساب طبقته!!.

وهذه التلميحات حول الجذور الاحتكارية والفاشية لعائلة «كنيدى» ترتفع من ناحية أخرى بالدوافع وراء المؤامرة من مجرد دوافع سياسية قابلة للاختلاف والاتفاق إلى مصاف رؤية عنصرية يعتنقها الرأس المدبر للمؤامرة – يدعى فوستر **(روبرت رايان)** – والمحرك الأساسى لكل خيوطها سواء فى البيت الأبيض أو الكونجرس أو داخل الأجهزة الأمنية بكل أفرعها.

فوستر : المشكلة أننا بعد عشرات السنين سنكون سبعة بلايين نسمة على الأرض معظمهم ملونون وكلهم جياع وسيخرجون من بلادهم إلى «أوروبا» و«أمريكا» ومن هنا فإن

«فيتنام» توفر لنا السيطرة على جنوب آسيا لعشرات السنين. ويمكننا بالتخطيط السليم تخفيض عدد السكان ٥٥٠ مليوناً في آخر القرن. وأنا أعرف فقد رأيت المعلومات. وعلى البعض منا أن يفعلوا ذلك، فلن تتحسن أحوال البلاد المعنية فقط، بل ويمكن لهذه الظروف المطبقة هناك أن تستخدم لخفض الزيادة في أعدادنا من السود وأهالي بورتوريكو والمكسيكيين والبيض الفقراء ومن إليهم».

وفي ظل هذه النظرة العنصرية - المتخيلة - يظهر كبش الفداء اليهودي «لي هارفي أوزوالد» حيث ينسج المتآمرون حوله خيوطا عنكبوتية تستغل كل دقائق ظروفه السياسية والنفسية من أجل توريطه من حيث لا يدري في تهمة اغتيال الرئيس.. بل إن هذه النظرة نفسها كما يوحي لنا الفيلم هي التي ستجهز بعد سنوات قليلة على الزعيم الزنجي **«مارتن لوثر كينج»** - ويهتم فيلم «عملية السلطة» بتقديم مشاهد هامة من أحداث الحركة المدنية بقيادة كينج لتأكيد الترابط بين كينج وجون كنيدي - و ستنهي حياة روبرت كنيدي، الذي يساير سياسة شقيقه من أجل الاستمرار في السلطة!

ويحاول ترومبو من جهة أخرى أن يخلق علاقة بين نجاح مؤامرات الاغتيال ضد الرؤساء في الولايات المتحدة وبين تقاعس الأجهزة الأمنية، وهي ظاهرة يحللها المشرف على تنفيذ عملية الاغتيال وهو من رجال المخابرات الذين شاركوا في عملية «خليج الخنازير» (تمثيل **برت لانكستر**) ليؤكد أن هذه الأجهزة هي الثغرة الرئيسية في تاريخ أمريكا، وأن اختراقها هو ما يملكه أصحاب المصالح والنفوذ في كواليس السياسة الأمريكية وليس الرؤساء أصحاب «السلطة» الظاهرة.

«في أوروبا يغتال المتآمرون رؤساءهم أما رؤساؤنا فيقتلهم المخبولون. إبراهام لينكولن.. في ١٤ ابريل ١٨٦٥ كان جالسا والمسافة ست بوصات بينه وبين القاتل .واغتيل جيمس جارفيلد في يوليو ١٨٨١ إذ كان يسير بسرعة ميلين ونصف في الساعة وقتل من على بعد ثلاثة أقدام، ووليم ماكينلي في ٦ سبتمبر ١٩٠١ كان واقفا وقتل من مسافة قدم واحد، تيودو روزفلت في ١٤ أكتوبر ١٩١٩ كان واقفا على بعد ستة أقدام من القاتل.. جرح ونجا، فرانكلين روزفلت في فبراير ١٩٣٣ إذ كان جالسا ضرب بخمس رصاصات وطاشت الخمسة. وكان القاتل دائما ممن لايجيدون الرماية وفي كل مرة تكون المخابرات غير مستعدة ويكون القاتل متعصبا سياسيا.. يريد أن يموت ليقتل الرئيس».

ج . ف . ك

وفيلم **«عملية السلطة»** يهتم بأغلب النظريات التى طرحها أوليفر ستون بعد ذلك فى فيلمه **«ج.ف.ك»** (اختصار **جون فيتزجيرالد كنيدى**) ومع ذلك كان أمرا عاديا أن يعرض دون أن يثير أى ضجة فى عام ١٩٧٣ رغم قيام نجم شهير ببطولته وهو **برت لانكستر**.. إذن ماذا حدث بعد عشرين عاما؟ وما هى الدوافع الحقيقية وراء الضجة التى أثارها فيلم أوليفرستون هل هو الإخراج المتميز أم الإنتاج الضخم (٤٠ مليون دولار) أم الأداء المبهر **لكيفن كوستنر** فى دور **جيم جاريسون** نجم التسعينيات فى السينما الأمريكية؟ ربما كل هذه العناصر. ولكن هناك فى اعتقادى ما هو أهم، فاغتيال كنيذى يلح على الأفلام كما ذكرنا منذ بداية السبعينيات.. ولكن هذا الاغتيال سيشكل بالنسبة لليهود خلال بداية التسعينيات أهمية ليس من الصعوبة اكتشافها.

فى اعتقادى أن **أوليفر ستون** كان ينظر إلى ما تتطلبه اتجاهات السياسة الأمريكية فى عام انتخابات الرئاسة وهو يعد لفيلمه **«ج. ف. ك»** ولعل الحديث الذى أجراه الملحق الفنى لجريدة «الصنداى تايمز» (٢ يناير ١٩٩٢) مع بطل الفيلم كيفين كوستنر يثير العديد من التساؤلات حول المغزى الحقيقى وراء إنتاج الفيلم. فالفيلم وهو يثير الشكوك حول دور المخابرات المركزية فى اغتيال كنيدى.. يطرح تساؤلا لدى المواطن الأمريكى حول مدى معرفة الرئيس الأمريكى **جورج بوش** بحقائق هذا الدور بوصفه كان رئيسا سابقا للمخابرات المركزية. ورغم أن كوستنر كان عضوا فى الحزب الجمهوري بولاية كاليفورنيا ومن الأصدقاء المقربين للرئيس بوش.. ويعلن صراحة فى هذا الحديث عدم تدخل بوش فى طبيعة أدواره السينمائية.. ويرى أن الرئيس بوش ليس من نوع الأشخاص الذين يشعرون بالتهديد من فيلم مثل «ج . ف. ك » .. إلا أنه فى الوقت نفسه يعتقد أن هناك عددا كبيرا من الأمريكيين سيثيرون التساؤل حول موقفه من هذه القضية!!

ورغم أن فيلم (ج.ف.ك) تدور أحداثه حول دور جيم جار يسبون (كيفن كوستنر) النائب العام لينو أورليانز ومحاولاته المستميتة لكشف النقاب عن ملابسات اغتيال كنيدى.. كما أنه يعتمد إلى حد كبير على كتاب جاريسون "On the Trail of the Assassins" الذى ألفه عام ١٩٨١. فإن مخرجه أوليفر ستون عندما بدأ فى كتابة السيناريو له مع زخارى سكلر لم يكتف بكتاب جاريسون بل استعان أيضا بكتاب آخر عن نفس الموضوع هو «عبر النيران: المؤامرة التى قتلت كنيدى» لجيم مارس.. كما ضمن أحداث فيلمه عددا ضخما

من المقترحات تلبية لنصائح بعض الخبراء من أمثال الكولونيل «فليتشر بروتى» رجل المخابرات السابق الذى يقوم داخل أحداث الفيلم بدور مستر (X) والدكتور روبرت سبيجلمان الأخصائى النفسى فى علوم السياسة والاتصال الجماهيرى .

فإذا أخذنا فى الاعتبار هجوم عناصر عديدة من السياسيين والمراقبين والإعلاميين على جيم جاريسون وكتابه وصلت إلى حد اتهامه «بتملق المافيا وأموالهم» بينما كان يزعم أنه «الرجل الذى حل جريمة القرن العشرين» ودفعت كاتبا يهوديا مثل ديفيد آى شايم إلى أن يقول فى كتابه «المافيا قتلت الرئيس كنيدى» : «رغم أن جاريسون وجه تهما متطرفة لخليط من المنفيين الكوبيين، وعملاء المخابرات المركزية. إلا أنه تعمد أن يتجنب الإشارة إلى متهم رئيسى بالاغتيال وهو المافيا، وعند مناقشته الإفادة المتعلقة بنشاطات جاك روبى قاتل أوزوالد المعادية لكاسترو فقد نشرها جاريسون مطولة، بل تعمد على سبيل المثال أن يصف روبى بأنه رجل المخابرات المركزية المتجول وموظف المخابرات ولكنه لم يذكر شيئا عن تورط روبى فى الإجرام المنظم. والواقع أن الشهادة لا تشير البتة إلى المخابرات المركزية ولو أنها مليئة بالإشارة إلى المافيا بالنسبة لنشاطات الكوبيين وعمليات ناديه الليلي. ومن المثير للدهشة أن جاريسون امتنع عن ذكر الروابط الوثيقة المشؤومة بين متهمه الأساسى ديفيد فيرى ورئيس المافيا كارلوس مارسيلو».

وإذا أخذنا فى الاعتبار هذه الشبهات وعدنا إلى معالجة أوليفرستون لأحداث فيلمه لوجدنا أنه حاول الاستفادة من الاتهامات التى وجهت لجاريسون وحاول أن يجعل فيلمه مانعا جامعا فى اتهاماته. فعلاقة روبى بالمافيا يتم التركيز عليها من ناحية بينما يجعله من ناحية أخرى يتوسل إلى لجنة وارين لنقله إلى واشنطن بحجة أنه إذا تمت تصفيته فلن يكون ثمة سبيل لمعرفة الحقيقة فيما يتعلق بموقفه، ونتيجة لذلك فإن «نمطا جديدا تماما من الحكومة سيتولى السلطة. أريد أن أقول الحقيقة ثم أرحل عن هذا العالم». وبالفعل يتم تصفيه روبى، ولكنه بعد أن يجعله ستون ضحية للبوليس المرتشى الذى دفعه إلى أحضان المافيا .. وضحية لأجهزة السلطة التي دفعته إلى قتل أوزوالد فى ظل ادعائه بإصابته بنوبة طارئة من الإحباط والثورة لمقتل الرئيس كنيدى بحيث يصبح اليهودى أوزوالد هو القاتل الوحيد المعتوه واليهودى روبى (روبنشتاين) هو المنتقم الذى لا عون له.

وينهج أوليفرستون نفس النهج عند تجسيده لشخصية ديفيد فيرى، فقد جعل علاقته بالمافيا واضحة وجعله على صلة بهارقى أوزوالد والمجلس الثورى الكوبى وهو منظمة

معادية لكاسترو وأيضا على صلة بالمخابرات المركزية. ولأنه كان مسيحيا كاثوليكيا، فقد صوره ستون فى نهاية الأمر كضحية لهذه الكاثوليكية المتزمتة: «لا أدرى ماذا حدث كل ما كنت أريده فى الدنيا هو أن أصبح قسيسا كاثوليكيا. أن أعيش فى دير.. أصلى . أعبد الله. كانت عندى نقطة ضعف لذلك عزلونى ثم بدأت أفقد كل شىء».. ونهاية ديفيد فيرى الغامضة كما يقدمها ستون تستحق الشفقة والألم، فجثمانه يحيط به رجال البحث الجنائى وعلى حوائط حجرته تطل عليه صورة المسيح والعذراء والصلبان الضخمة، وصورة كبيرة له وهو بالملابس الكهنوتية. ولكن سرعان ما تتحول هذه الشفقة إلى سخرية واستهزاء عندما تتداعى صوره طوال أحداث الفيلم كمدرب للقتلة قوى الشكيمة بربرى ضيق الأفق رغم أحلامه الدينية البلهاء.

ويستمر أوليفر ستون فى استخدام توازناته فى تقديم رؤية جاريسون حول عملية الاغتيال. ولكنه لا يتوقف عن استخدام ذكائه وطرح تساؤلاته غير المباشرة حول الأبعاد الدينية والعنصرية للمشاركين فى المؤامرة.. ومن ثم فإنه فى الوقت الذى يرى فيه أوزوالد وروبى يسيران على درب توجيهات الكاثوليكى ديفيد فيرى.. كان فيرى بدوره مسيرا بواسطة جاى بانسيتر **(إدوارد إسنر)** وهو عجوز شرس كان من أعضاء المباحث الفيدرالية ثم أصبح يقوم بالإشراف على النشاطات المعادية لكاسترو.. إن هذا العجوز يقدمه ستون كشخصية متطرفة.. وعندما يتم اغتيال كنيدى يكشف عن أنيابه العنصرية.

«رئيس خاسىء.. لاأحد يبكى على آلاف الكوبيين الذين حكم عليهم ذلك الوغد بالموت والعذاب فى «خليج الخنازير» من معاهدات السلام اللعينة. حدث ما يحدث حين تدع الزنوج ليصوتوا ويتضامنوا مع اليهود والكاثوليك. وينتخبون ايرلنديا متباكيا.. لقد كان أفاقا. وحكم «كاميلوت» صار حطاما».

وتلك الكلمات ذات الأسلوب الأدبى(!!) توضح فى الأذهان لونا معينا من ألوان عنصرية الواسب وتخلق شعورا يؤدى إلى توقع بعض الحوادث الدموية التى غالبا ما يكون ضحاياها من اليهود أو الزنوج أو الكاثوليك!! ولكنها فى النهاية تشعرنا أنها كلمات كاتب السيناريو المخرج وليست من صميم تركيبة جاى بانسيتر رغم عنصريته التى اتفق عليها الكثير من المؤرخين.

ورغم أن فترة بداية الستينيات شهدت حملة ضخمة للشقيقين جون وروبرت كنيدى (المدعى العام) لمكافحة المافيا، وشهدت تدابير حكومية للحد من أنشطة المخابرات المركزية

والبنتاجون؛ فإن كل ذلك لم يكن يصل إلى حيز الدون كيشوتية فى مواجهة بعض القواعد الراسخة التى تحكم العلاقات الاقتصادية والسياسية داخل المجتمع الأمريكى، والتى كانت أسرة كنيدى نفسها نتاجا مثاليا لها.

ولكن «أوليفر ستون» بعد أن يدور بالمتفرج حول مئات التفاصيل الخاصة باغتيال كنيدى والتآمر على المتهم لى هارفى أوزوالد، يقدم مشهدا يستغرق وقتا غير عادى على الشاشة بين المدعي جيم جاريسون وكولونيل سابق فى البنتاجون كان مسئولا عن العمليات الخارجية المسماة بالعمليات السوداء الخاصة بالاغتيالات والانقلابات وتزوير الانتخابات والدعاية والحرب النفسية.. وفى هذا المشهد يطلق هذا المسئول على نفسه اسما زائفا هو مستر (X)، وقد أعلن فيما بعد أن اسمه الحقيقى فليتشر بروتى أحد الخبراء الذين استعان بهم ستون فى إعداد سيناريو الفيلم.

مستر اكس: «لماذا كان كنيدى خطرا على النظام؟ كيف؟ ومن؟ كل ذلك مجرد ديكور يشغل الجمهور: «أوزوالد» «روبى» «كوبا» «المافيا» ليظل الناس يخمنون ويمارسون لعبة، لكى لا يطرحوا على أنفسهم أهم سؤال : لماذا اغتيل كنيدى؟ من المستفيد؟ من يملك السلطة للتغطية؟ من؟ فى عام ١٩٦١ بعد عملية «خليج الخنازير» مباشرة كان قلة من السياسيين يعرفون هذا.. شاركت فى صياغة مذكرات الأمن القومى أرقام ٥٥، ٥٦، ٥٧ هذه وثائق على أعلى درجة من السرية بمقتضاها أبلغ الجنرال ليمنترز رئيس هيئة الأركان بأن هيئة الأركان منذ ذلك الحين ستكون مسئولة مسئولية كاملة عن كل العمليات السرية شبه العسكرية فى وقت السلم، هذا الإجراء أنهى سطوة المخابرات المركزية، فتتها إلى ألف شظية. كان كنيدى قد وعد أن يفعل وها هو يأمر العسكريين أن يعاونوه على ذلك. شيء فذ. لا أستطيع أن أصف لك عنف الصدمة التى أحدثها هذا فى أروقة السلطة بالإضافة إلى إقالة ألن والاسى وريتشارد بيسيل وجنرال تشارلس، ثلاثتهم كانوا أصناما معبودة فى المخابرات منذ الحرب العالمية الثانية. ثمة أناس اضطربوا لهذا كثيرا. لم توضع توجيهات كنيدى موضع التنفيذ بسبب المعوقات والبيروقراطية. لكن كان أحد نتائجها أن أحيلت العملية الكوبية إلي إدارتى باسم عملية «مونجوز» وتندرج بالكامل تحت العمليات السوداء. قاعدتها السرية فى حرم جامعة ميامى التى كان بها أكبر مركز للمخابرات المركزية بميزانية تبلغ مئات الملايين سنويا، ٣٠٠ عميل، ٧٠٠ كوبى اختيروا بعناية، ٥٠ مؤسسة عمل زائفة كواجهة للتمويل يشنون حربا بلا هوادة ضد كاسترو

بتخريب المصانع.. حرق المحاصيل.. كل شيء، كان ذلك تحت سيطرة الجنرال (ص). قواعد الحرب الخفية التى يطبقها فى الخارج أتى بها إلى هذه البلاد، وكان لديه الأفراد والمعدات والقواعد والدفاع. إياك أن تستهين بتخفيضات الميزانية التى طالب بها كنيدى فى مارس ١٩٦٣. نحو ٥٢ منشأة عسكرية فى ٣٥ ولاية، ٢١ قاعدة فى الخارج أموال طائلة، كم طائرة فقدت فى فيتنام؟ نحو ٣٠٠٠ حتى الآن من يصنعها؟ شركة بيل هليكوبتر. من يملك شركة بيل؟ كانت بيل تكاد تفلس حين طلب بنك فيرست ناشيونال من المخابرات المركزية استخدام الهليكوبتر فى الهند الصينية، وماذا عن المقاتلات إف ١١١، شركة جنرال زاينمكس من يملكها؟ راجع ميزانية الدفاع منذ بدأت الحرب، ٧٥ بليونا فى طريقها للمائة بليون. سيتم إنفاق ٢٠٠ بليون قبيل انتهائها. فى عام ١٩٤٩ كانت ميزانية الدفاع عشرة بلايين. لا حرب لا مال. المبدأ الأساسى فى تنظيم أى مجتمع يهدف الحرب.. سلطة الدولة على شعبها تكمن فى قواها الحربية. كان كنيدى يريد أنهاء الحرب الباردة فى فترة رئاسته الثانية. أن يوقف السباق إلى القمر، ويتعاون مع السوفيت ويوقع على معاهدة حظر التجارب النووية. رفض أن يغزو كوبا فى عام ١٩٦٢، شرع فى الانسحاب من فيتنام وذلك انتهى فى ٢٢ نوفمبر ١٩٦٣. منذ ١٩٦١ كانوا يعرفون أن كنيدى لن يدخل حربا فى جنوب شرق آسيا، كان أشبه بـ «قيصر» يحيط به الأعداء، شيء ما يدبر لا يسفر عن وجهه لكن كل ذوى النفوذ يعلمون».

الواقع أن بعض ما يقدمه أوليفرستون على لسان (مستر اكس) يقترب كثيرا من الواقع المر، الذى ينعكس بظلاله على الأحداث العالمية سواء خلال فترة الحرب الباردة أو بعدها. ولكن ثمة مبالغات وخلط فى الأوراق والتواريخ والأرقام فى مواقف لم يكن فى مقدور أحد التنبؤ بها، فهل كان كنيدى ينوى سحب القوات الأمريكية من فيتنام؟ وهل كان يهدف إلى إنهاء الحرب الباردة مع الاتحاد السوفييتى؟ هل كان يريد إيقاف السباق إلى الفضاء؟، وهل كان يهدف إلى تقليص دور البنتاجون من أجل إيقاف دائرة صناعة السلاح فى الولايات المتحدة؟ ربما كان يملك القدرة والرغبة على تحقيق بعض المتغيرات ولكن أن يحقق كل تلك الأهداف فى ظل الأجواء السياسية والاقتصادية والعسكرية الأمريكية، وفى ظل الأجهزة التشريعية والتنفيذية الراسخة البنيان فهذا كان يمثل المستحيل بعينه .

لقد كان توقيت ظهور فيلم «ج.ف.ك» توقيتا مدروسا من الناحية السياسية، وأهدافه لم تكن خافية على أحد. خاصة وأن نفس الفترة شهدت ظهور سلسلة تحقيقات تسجيلية

بعنوان «الرجال الذين قتلوا كنيدى» أنتجها وأخرجها **نيجل تيرنر**.. وكان هدفها التأكيد على أن أوزوالد كان بريئا، وأن اغتيال كنيدى كان نتيجة «مؤامرة» وسبق هذه السلسلة تقديم المخرج اليهودى إدوارد ديفيز لفيلمه **«العهدة»** ١٩٨٩، وفيه تقدم حبكة معاصرة تعتمد على كل معطيات توريط أوزوالد من أجل اغتيال كنيدى.

ولكن هذه المرة كان الاغتيال مقررا لكل من «جورج بوش» و«ميخائيل جورباتشوف»، وكان المحرضون من العسكريين الأمريكيين والسوفييت أصحاب المصلحة فى استمرار الحرب الباردة بين الشرق والغرب!!

مسألة أوزوالد

وليس من المبالغة أن نقول إن أغلب الأفلام الأمريكية فى تعاملها مع اغتيال كنيدى تجاهلت تماما دوره كزعيم سياسى له إسهاماته الدولية والمحلية - باستثناء فيلم **«عملية السلطة» لديفيد ميللر**، والفيلم التليفزيونى **«صواريخ اكتوبر»** وبعض الأفلام التسجيلية مثل **«مقتل الرئيس كنيدى»** ١٩٨٣ **«الإخوان كنيدى»** ١٩٨٥ - واكتفت بالتركيز على حياة المتهم بقتله بحيث يبدو فى النهاية كضحية يهودية بريئة تستكمل ملامح المنظور الدعائى الذى تعامل من قبل مع قضية الضابط الفرنسى اليهودى **«الفريد دريفوس»** فيما يعرف بمسألة دريفوس.

إن التقارير والمؤلفات السياسية التى ظهرت من تحت عباءة الإعلام اليهودى أجمعت كلها على أن العناصر الرئيسية وراء عملية اغتيال كنيدى ، تمثلت فى (المافيا) التى قررت اغتيال كنيدى بعد أن أصبح يشكل تهديدا بفقدانها مراكز نقل وشحن الهيروين من آسيا إلى الولايات المتحدة بعد استدعائه للمستشارين العسكريين فى فيتنام.. ثم فى مواجهة المهيمنين على «مجمع الصناعات الحربية» وكان الرئيس كنيدى يناصبهم العداء القاتل، وذلك بسبب سياسته الخارجية بتخفيف حدة التوتر فى العالم مما كان يعتبر تهديدا لمصالحهم وازدهار مجمعهم، بالإضافة إلى أن الرئيس كنيدى كان قد بدأ فى تقويض نفوذ وسيطرة المخابرات الأمريكية التى كانت تسيطر على الرؤساء قبله بالإضافة إلى سيطرتها على سياسة البلاد الخارجية على نحو يلائم مصالحها[١٨]. وانتهت هذه التقارير والمؤلفات إلى أن عملية الاغتيال تمت على الوجه الآتى :

١- أن يقوم بإطلاق الرصاص على الرئيس كنيدى قتلة محترفون من منظمات المافيا.

٢- أن تشترك المخابرات الأمريكية بشكل مباشر فى التنفيذ.

٣- أن تتخذ المخابرات بعد ذلك كل التدابير الضرورية لطمس الجريمة.

٤- أن تتعهد المخابرات بتقديم كبش فداء أمام الرأي العام.

٥- أن يتولى رجال المخابرات الحراسة فى مكان تنفيذ الجريمة حتى يتم (تغطية) القتلة ومعاونيهم لمساعدتهم على الهروب.

وبطبيعة الحال كان اليهودى «لى هارفى أوزوالد» هو «كبش الفداء» الذى تعهدت المخابرات تقديمه أمام الرأى العام الأمريكى والعالمى، ومن هنا بلغ إدراك السينمائيين اليهود أقصى مداه فى تصوير هذه الشخصية كضحية «بريئة» لمجتمع الأغيار فى كل الأعمال التى ظهرت عن اغتيال كنيدى تقريبا.

ورغم أن أغلبها أنتجته السينما إلا أن أهمها فى اعتقادى كان الفيلم التليفزيونى الطويل **«محاكمة لى هارفى أوزوالد»** ١٩٧٧ اخراج **ديفيد جرين**. وتتحدد رؤية هذاالفيلم فى كلمات تظهر فى بدايته على مشهد لزنزانة السجين أوزوالد وهو يجلس متأملا حائرا انتظارا لحضور الجلسات الأولى لمحاكمته بتهمة اغتيال كنيدى(١٩) :

«مات «لى هارفى أوزوالد» مقتولا قبل انتهاء محاكمته بتهمة اغتيال الرئيس كنيدى، وفى هذا الفيلم حذفت بعض الأخبار والأحداث مع التركيز على وقائع المحاكمة وشهادة الشهود وعرض المشاهد التاريخية من ٣١ اكتوبر حتى ٢٤ نوفمبر عام ١٩٦٣ منها مشاهد اغتيال الرئيس كنيدى وجميع هذه المشاهد تستند إلى وقائع حقيقية وصورت فى أماكنها الحقيقية» .

وهذه المقدمة تكشف لنا بعد مشاهدة الفيلم الذى يبلغ زمنه حوالى ٢٠٨ دقيقة أن ما حذف من الأخبار والأحداث هو كل ما يتعلق بالشخصية الرئيسية فى عملية الاغتيال وهو الرئيس كنيدى . فباستثناء اللقطات التسجيلية التى نرى فيها موكبه فى مدينة دالاس حتى اغتياله سنجد أن الدوافع التى أدت إلى النقمة عليه من المخابرات أو المباحث الفيدرالية أو مجمع الصناعات الحربية أو المافيا كما حددها اليهود أنفسهم قد اختفت تماما.وحلت محلها إشارات غامضة أو أفعال ترتبط بالواقع، ولكنها تستند إلى أسباب واهية أو مجهولة.. والقصد منها تحييد المتفرج بالنسبة لشخصية كنيدى.. وبقاء أوزوالد داخل إطار الصورة وهو يواجه مجتمعا قرر الجميع فيه التآمر على حياته بداية من رئيس الجمهورية الجديد ليندون جونسون وحتى الجماهير الغفيرة. الجميع يشير إليه بأصابع الاتهام.. والجميع لا ينظرون إليه إلا باعتباره «يهوديا». ويعرض الفيلم الملامح العامة لشخصية

أوزوالد من خلال الأخبار المتناقلة في وسائل الأعلام وفى مقدمتها التليفزيون. وهى أخبار ينتقى الفيلم منها ما يكشف عن فداحة المأساة التى يواجهها أوزوالد سواء كان مذنبا أم بريئا :

«رغم أن الحكم النهائى فى مصير لى هارفى أوزوالد سيقرره المحلفون فإن تهمة الاغتيال باعتبارها من الجرائم العامة ستظل ملتصقة به أيا كان الحكم النهائي فى القضية».. وهذا الاستهلال يسحب البساط من تحت أى رد فعل سلبى تجاه شخصية أوزوالد.. يليه أخبار تسرد ملامح من حياته فى إطار يدفع المتفرج إلى استيعاب الخيوط المتشعبة لقضية الاغتيال انطلاقا من النتائج التى سيصل إليها الفيلم:

«درس العلماء حياة أوزوالد للتعرف على شخصيته. مات أبوه قبل مولده بوقت قصير وتزوجت أمه مرة ثانية. وكان منطويا لايعقد أية صداقات وثيقة مع أحد. عاش مع أمه طوال فترة المراهقة فى نيو أورليانز وفى سن السابعة عشرة التحق بمشاة البحرية. وبعد انتهاء خدمته العسكرية مباشرة تنازل عن جنسيته الأمريكية لكنه لم يتمكن من الحصول على الجنسية الروسية وسمحت له السلطات الروسية بالإقامة فى الاتحاد السوفيتى بعد أن حاول الانتحار. ثم حصل على عمل بأحد المصانع. فى مدينة مينسك حيث التقى بمارينا بريسكوفا وتزوجا وهى ابنة أخت موظف بالمخابرات الروسية، ولا يعرف أحد الكثير عن حياتهما معا فى روسيا. وتكثر التساؤلات حول مارينا أوزوالد وقد نشرت لها أحاديث فى مقابلتين صحفيتين، لكن قوانين ولاية تكساس تمنع الآخذ بشهادتها فى المحاكمة. وبعد فشل أوزوالد في الحصول على الجنسية الروسية أصيب بخيبة أمل وطلب من السفارة الأمريكية فى موسكو السماح له ولزوجته بالعودة إلى أمريكا. وبعد عودته شغل عدة وظائف،وقبل اغتيال الرئيس بأسبوعين كان فى وظيفة موظف كتابى بمخزن إيداع الكتب المدرسية الذى قيل إن عملية الاغتيال تمت من إحدى حجراته المطلة على موكب الرئيس جون كنيدى»؛

وبعد هذه المقدمة شبه التسجيلية يمزج الفيلم بين مشاهد مفرطة الازدحام ومشاهد أخرى أكثر هدوءا وتعكس معاناة شاب يعيش داخل زنزانته مستسلما لمصيره وفى أعماقه إيمان ببراءته : «*لست بحاجة لإبعاد أى تهمة. أنا لم أفعل شيئا، لم يكن لدى خطة ولم أفعل شيئا*». وأحاسيس فياضة تجاه زوجة مفرطة الرقة والإحساس، وأم نراها تدافع عن ابنها بثقة رغم أنها لا تملك الأدلة.إنها مشاكسة وجريئة تتصرف تجاه الحادث بنظرة

تحمل الكثير من العمق.. وهى فى تهيؤاتها عن الملابسات التي أحاطت بابنها تحس بحقائق الحياة السياسية حولها «ابنى برىء.. إنه لم يقتل أحدا.. اسألوا الحكومة . اسألوهم فى واشنطن. وهم يعرفون كل شىء» وعندما يسألها الصحفيون عن أدلتها تجيب بثقة «أعرف لأننى أمه، هم أخذوه منى وأرسلوه إلى روسيا.. الحكومة تعرف ماذا كان يعمل»، ثم تفسر الدوافع وراء تسريح ابنها من الجيش : «الأمر واضح فأنا لم أكن مريضة على الإطلاق وقد تظاهروا بأن هذا سيتسبب فى تسريحه فجأة، وكانوا يعرفون طوال الوقت أنه سيرحل بمجرد دعوته ويذهب مباشرة إلى روسيا، وإلا لماذا منحوه جواز سفر عليه تاريخ مختوم يحدد موعد السفر، هذا ما كانوا يفكرون فيه» ، ومرة أخرى لاتجد الأم اليهودية الشجاعة الدليل إلا أحاسيسها : «أنا أمه ومن الطبيعى أنه كان يريدنى أن أعرف ولو تلميحا».

وهكذا لا ينسى الفيلم فى مجال عرضه لهذه القضية السياسية تجسيد الملامح الشائعة للأم اليهودية – كما تظهر فى الأفلام – فهى تملك موهبة التحليل للحدث السياسى، ويجذب إخلاصها فى الدفاع عن ابنها قلوب النظارة. وتؤكد الأحداث عبر ذلك صدق كل ما قالته وأن رؤيتها كانت سابقة لمعرفة ما دارت حوله اللجان المتخصصة سنوات طويلة من أجل معرفته وإثباته.

وبنفس الاستعداد والرغبة فى مساندة شخصية «أوزوالد» يجعل الفيلم المدعى العام فى قضية الاغتيال ويدعى روبرتس **(بن جازارا)** يشكك فى الاتهامات الموجهة إلى أوزوالد ويدرك منذ البداية وجود مؤامرة قد يكون أوزوالد أحد أطرافها ولكنه ليس الطرف الوحيد فيها: «عندنا قلة من الأدلة كلها أسىء التصرف فيها. البوليس أساء التصرف والمباحث الفيدرالية أساءت التصرف ووزارة العدل أيضا أساءت التصرف لدرجة أنهم جعلوا منها قضية مختلقة. «القضية برمتها ملتصقة بـ (أوزوالد) رجل واحد فقط.. وحتى الآن يصعب تصديق ذلك. هل هى مؤامرة؟ علينا أن نبحث فى هذا الاتجاه لا أعلم من دبرها. الشيوعيون. الكوكلوكس كلان أم المافيا؟ وإلا فما معنى أن شخصا لم يتمكن من الاحتفاظ بأى وظيفة استطاع التخطيط بدقة لاغتيال الرئيس ومن يكون هذا الشخص؟ منشق معروف لكل أجهزة المراقبة من عدة جهات. أيستطيع شخص بهذه الصفات العمل بمفرده دون غطاء أو مساعدة»؟!.

ورغم هذه المواقف المشككة فى اتهام أوزوالد باغتيال كنيدى.. فإن روبرتس يتجاهلها

فجأة و يتنازل عن قناعاته بمجرد أن يتصل به الرئيس الأمريكى ليندون جونسون خليفة كنيدى ليجرى معه محادثة تليفونية يقول روبرتس على إثرها: «لم يخبرنى بماذا يعتقد ولكنه قال إنه واثق من عدم وجود مؤامرة، لاتوجد مؤامرة شيوعية ولا مؤامرة من اليمين ولا من اليسار وليس فى مصلحة البلاد إحداث الشك والبلبلة؟» وعندما يسأله مساعده : هل تعتقد أن أوزوالد فعلها بمفرده؟ تأتى إجابة روبرتس لتعكس مدى تراجعه نحو إثبات الحقيقة :

«أظن أننى صدرت لى الأوامر الآن بماذا أعتقد!!».

ومع ظهور محامى الدفاع «ويلدون» **(لورنى جرين)** يحاول الفيلم أن يضيف عنصرا لا نعلم مدى ارتباطه بالحقائق التى يدعى الفيلم الاعتماد عليها فى عرض أحداثه.. إننا نرى الجماهير ورجال الصحافة يواجهون ويلدون أثناء دخوله إلى السجن لمقابلة أوزوالد بتساؤلات استفزازية : «هل صحيح أن أجرك مائتا ألف دولار للدفاع عن أوزوالد؟ من أين أتيت؟ هل أنت يهودى؟ ومع السؤال الأخير نجد ويلدون يلتف نحو الحشد موجها كلمات غاضبة :

«أيهاالسادة نحن نرعى حقوق كل شيوعى ويهودى يلتزم بالقانون والدستور، وهناك حكمة تقول : واجه الرجل دائما قبل أن ترثى لحاله. والآن هل يريد أحدكم أن يكرر ذلك السؤال الأخير؟».

هكذا يصبح أوزوالد مكبلا بتآمر الأجهزة وتعليمات رئيس الجمهورية وعنصرية الجماهير ومعاداتها للسامية.. ومرة أخرى يكرر هذا الفيلم والأفلام التى تلته تيمة دور مجتمع الأغيار فى مأساة البطل اليهودى.. ولكن ما لم يعه صانعو الفيلم أنه مهما يكن المجتمع مسئولا عن كثير من الآلام الفردية وعلاقتها بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يخلقها حول أفراده. هناك جانب فردى له أسبابه الخاصة التى لا يملك الفرد إلا أن يعبر عنها تعبيرا خاصا. قد يكون تعبيرا منحرفا أو بغيضا ولكن فى كل الأحوال يجب على الفرد أن يتحمل مسئوليته أمام المجتمع.

ربما كان أوزوالد مجرد أداة أو كبش فداء لمؤامرات المخابرات المركزية أو المافيا، ولكن من الواضح أنه شارك فى اللعب مع هؤلاء عن قصد.. وهذا القصد أتاح الفرصة للتغرير به أو برمجته كما يدعى الفيلم، وهى كلها أمور لا تجعله بريئا أو بعيدا عن المسئولية..

اغتيالات الأجهزة

وما أثير حول قضية اغتيال كنيدى جعل السينمائيين اليهود يدركون أهمية القضية لاستخلاص عدة ظواهر تعاملوا معها بشكل ما زال مسيطرا على العديد من أفلام العنف السياسى. لقد أدركوا مثلا أن إثارة الشبهة وتجسيم الأخطاء تجاه الأجهزة الأمنية القومية وفى مقدمتها أجهزة المخابرات المركزية والمباحث الفيدرالية والشرطة المحلية هو انقلاب له مغزاه للبديهيات والتعريفات القديمة حول طبيعة ودور رجل الأمن فى مجتمع الأغيار. وهذا الانقلاب الجديد جاء مكتسحا وعلى عجل وساندته الكتب السياسية اليهودية وفى مقدمتها كتاب **«الحكومة الخفية»** للكاتبين اليهوديين **(ديفيد وايز)** و**(توماس روس)** والذى صدر فى الولايات المتحدة الأمريكية فى مطلع عام ١٩٦٤ فى أعقاب اغتيال كنيدى، وفى هذا الكتاب تصور المخابرات المركزية بأنها : «حكومة داخل الحكومة، أو حكومة مستقلة تتصرف على النحو الذى تؤثره وتفعل ما تمليه عليها إرادتها هى ولا تخشى أن تتخذ إجراءات قد تحرج الحكومة الفيدرالية – بل قد تحرج الرئيس نفسه – زاعمة أن واجبها يحتم عليها أن تتكفل بصون المصالح القومية للولايات المتحدة، وأصبحت تبدو فى أعين الكثيرين وكأنها **فرانشكتين** الرهيب الذى لا يمكن التحكم فيه أو السيطرة عليه[٢٠].

وهذه الرؤية زحزحت المنطق الأخلاقى فى دور أجهزة الأمن عن موضعه وأنهت عهد هندسة العلاقات الدرامية من منطلق أن رجل الأمن هو دائما يمثل عنصر الخير فى الصراع مع الأشرار، وجعلت المسلمات تتعرض على الدوام لإعادة تحديدها لما استحدث من أسرار فى علاقات أجهزة المخابرات الدولية. ولا ننكر أن هذه الرؤية لعبت دورا إيجابيا فى الكشف عن فضائح خطيرة فى ممارسات هذه الأجهزة، وفى طبيعة العلاقات السياسية القومية والدولية. ولكن هذ الرؤية عندما دخلت أيضا فى لعبة الصراع بين اليهود والأغيار تحولت إلى لعبة انتهازية هدفها الإلحاح على صور الفساد وكأنها الأمر السائد والمناظر الحقيقة دوما. وتطلبت هذه الرؤية أفلاما تأخذ فى اعتبارها المقاييس الجديدة للتعامل مع الأجهزة الرسمية والدور الذى تلعبه الشخصية اليهودية فى مناهضة هذه الأجهزة حتى ولو كانت تنتمي إليها أو تتعامل معها. بينما تجاهلت تماما السلبيات والفضائح المشابهة للأجهزة غير الأمريكية المتحالفة معها وفي مقدمتها بطبيعة الحال المخابرات الإسرائيلية «الموساد» ولا يستثنى ذكر «الموساد» وعلاقته بالمخابرات المركزية إلا فى حالة البطولات المزعومة أو المبالغ فيها للعملاء الإسرائيليين فى مواجهتهم لما يسمى بالإرهاب العربى.

وفى نطاق هذا الفهم سنجد أن النظريات التي توصلت إلى أن اليهودى لى هارفى أوزوالد المتهم باغتيال كنيدى كان كبش فداء لمؤامرات الأجهزة الرسمية أصبحت قاعدة شائعة يمكن تطبيقها فى معظم أفلام الإرهاب والعنف السياسى فى السينما الأمريكية، رغم أن صحتها ليست مطلقة حتى فى نطاق اغتيال كنيدى فى ظل ملابسات ومواقف ما زالت غامضة وغير مبررة.

وفى نطاق أفلام الاغتيال حاول السينمائيون اليهود الإلتفاف حول هذه الفكرة فى العديد من الأفلام منها **«يوم الدرافيل»** ١٩٧٢ اخراج **مايك نيكولز** و**«من منظور مختلف»** ١٩٧٤ اخراج **آلان باكيولا**، **«أيام الكوندور الثلاثة»** ١٩٧٥اخراج **سيدنى بولاك**، **«قواعد الدومينو»** ١٩٧٧ اخراج **ستانلى كرايمر**، **«آخر ضوء الشفق»** ١٩٧٧ اخراج **روبرت ولدرتش** كما استمرت هذه النوعية خلال فترة الثمانينات فى عشرات الأفلام السينمائية والتليفزيونية التى سيأتى ذكرها فى فصول أخرى.

فى **«يوم الدرافيل»** تنسج الأحداث من خلال معالجة تقترب من الشكل العلمى الخيالى، وعمادها شخصية محورية هى العالم اليهودى جيكوب تيرل **(جورج س. سكوت)** الذى أتاحت له إحدى الهيئات العلمية الأمريكية الإمكانيات المادية ليستكمل أبحاثه الرائدة فى مجال تعليم أحد الدرافيل محاكاة كلام البشر والإجابة عن الأسئلة بدلالات لفظية وتنفيذ ما يطلب منه فى حدود إشارات مرئية معينة، وإيمانا من جيكوب بمغزى فهم الإنسان للكائنات الحية بصورة أشمل وأعمق أحاط أبحاثه التى يجريها فى جزيرة منعزلة بالسرية والكتمان حتى لا يساء تفسيرها وخوفا من أن يسرق الدرفيل ليؤول مصيره إلى تجار حيوانات السيرك. ومع ذلك تفشل كل تحوطاته بعد أن زرعت إحدى المنظمات الحكومية شخصا ينتحل اسم «ديفيد» للعمل فى مجموعته اليهودية!!.

وتتطور الأحداث بسرقة الدرفيل لاستغلاله فى خطة محكمة لاغتيال رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، والفكرة الأساسية لتنفيذ الاغتيال هى تثبيت قنبلة موقوتة على رأس الدرفيل ثم توجيهه ليضعها أسفل يخت الرئيس أثناء قضاء عطلته فى خليج أندرو وهى منطقة محمية لا يستطيع إنسان أو زورق اختراقها ومقصورة على الخاصة من فاحشى الثراء ونجوم السينما ورجال العصابات الذين اعتزلوا ورؤساء الجمهورية!!

واستكمالا لأهداف جيكوب الإنسانية نراه يتحول إلى مغامر جسور لإنقاذ الرئيس من اغتيال محقق، محاولا بعد ذلك أن يتتبع حدود المؤامرة ومعرفة الجهة الحكومية المحرضة

عليها. ولكن كيف ؟ فالحكومة يعمل بها من ٢ إلى ٣ مليون شخص وذلك لا يشمل الجيش، كما أن تتبع مراقبيه لن يؤدى إلى نتيجة حسب قول أحدهم : «أنا أعمل لحساب الرجال الذين يدفعون لى لمراقبة الرجال الذين يدفعون لك. علاوة على ذلك فهناك كما أتخيل بعض الرجال يدفعون لمراقبتى.. العملية باختصار مراقبون يراقبون مراقبين». وهنا يمزج **«يوم الدرافيل»** بين دور الأجهزة وملابسات اغتيال كنيدى وبين مفهوم التجسس وشيوعه فى عصر «نيكسون» والذى توج بفضيحة «ووتر جيت» وينتهى مثل كل نهايات هذه النوعية من الأفلام حيث نرى جيكوب يجلس مع زوجته فى الجزيرة المنعزلة فى انتظار مصيرهما المحتوم على يد أعوان المنظمة القادمين بأسلحتهم من كل اتجاه.

ورغم أن فيلم «يوم الدرافيل» شارك فى كتابته واخراجه اثنان حققا نجاحا فنيا مدويا بعد فيلمهما الحربى الشهير **«كاتش ٢٢»** وهما **«بك هنرى»** و**«مايك نيكولز»** وأنتجه المنتج المخضرم **جوزيف ليفين** (الخريج. المنتجون. العسكرى الأزرق. أسد فى الشتاء. جسر بعيد جدا. العدالة للجميع) إلا أنه استقبل استقبالا فاترا ولم يحقق نجاحا فنيا أو تجاريا، ويرجع هذا إلى أن خطورة موضوعة لم تكن فى حاجة إلى هذه الحبكة الخيالية غير المقنعة، رغم تغليفها بأفكار علمية لا نشكك فى أساسها، مما جعل الأفلام التالية له تستنبط الخيال من الواقع، وتهتم بترسيخ فكرة جماعية التآمر بين الأجهزة الحكومية من النموذج الأمثل وهو «اغتيال كنيدى».

فى فيلم **«من منظور مختلف»** وهو مأخوذ عن رواية من تأليف **لورين سينجر** وسيناريو **ديفيد جيلز ولورنزو سمبل**.. تبدأ الأحداث باغتيال المرشح لرئاسة الولايات المتحدة أثناء مرور موكبه فى شوارع إحدى المدن الأمريكية يوم عيد الاستقلال ورغم أن نتائج التحقيق تسفر عن بيان – يقترب من بيان وارين فى قضية كنيدى – يلقى بتهمة الاغتيال على شخص يدعى **ريتشارد ليدر** باعتبار أنه كان يعمل بمفرده مدفوعا بشعور زائف بالوطنية، ورغبة عارمة فى أن يعرفه الناس، وأنه ليس هناك دليل إطلاقا على وجود مؤامرة جماعية إلا أنه بعد اغتيال ستة من شهود الحادث يتأكد الصحفى اليهودى يوسف فرادى **(وارين بيتى)** أن الاغتيال يقف خلفه منظمة تدعى «من منظور مختلف» مهمتها تجنيد سفاحين لارتكاب جرائم الاغتيال ولها علاقات بمخابرات الشركات الصناعية وأن علاقتها بالنظام الرسمى وثيقة، ليس فقط من حيث استخدامها رجال المباحث الفيدرالية السابقين بكل خبراتهم البوليسية، وإنما الأهم من ذلك من حيث قدرتها على الإفلات كل مرة من مسئولية

ما تفعله، وقدرتها على خلق غطاء قانونى تكون نتائجه بيانات تعلن أن الجرائم فردية دائما وليس وراءها مؤامرة قومية»[٢١] .

ويستغل **آلان باكيولا** فكرة الاغتيال فى ثلاثة من أفلامه هى **«من منظور مختلف»** ١٩٧٤، **«كل رجال الرئيس»** ١٩٧٦، «**رجوع**» ١٩٨١، **«مذكرة البجع»** ١٩٩٣ ففى هذه الأفلام نجد أن الحبكة تدور حول أشخاص يتعرضون لهزات تقض راحتهم فى مواجهة مطاردات مميتة تفرضها عليهم الأجهزة فى ظل تأثرها بأحداث قد تكون واقعية مثل «اغتيال كنيدى» و«فضيحة ووتر جيبت» أو خيالية مثل الادعاء بمشاركة هذه الأجهزة لأصحاب الثروات من رجال البترول العرب لغرض الهيمنة الاقتصادية على المجتمع الأمريكى كما نرى فى فيلم «رجوع» أو مشاركة العرب فى اغتيال أحد علماء البيئة اليهود فى «مذكرة البجع» .

واستكمالا لهذا الاتجاه يقدم مخرج آخر له سمعته الدولية وهو **«سيدنى بولاك»** فيلمه **«أيام الكوندور الثلاثة»** ١٩٦٦وفيه يصور اللحظات التى عاشها «يوسف تورنر» **(روبرت ردفورد)** وهو يغالب خوفه بعد اغتيال سبعة من زملائه من أعضاء أحد مكاتب المعلومات التابعة للمخابرات المركزية، وطوال الفيلم نجده يدفع عن نفسه الاغتيال محاولا التوصل إلى دوافعه حتى تتضح له غرابة الأسباب ، فمجرد تقرير كتبه عن البترول فى البلدان الناطقة بالعربية، خلق صراعا خفيا بين جهازين للمخابرات المركزية أحدهما رسمى والآخر شبه رسمى منافس للأول، فالجهاز الأول يضع على سبيل «اللعب» خطة لغزو الشرق الأوسط بينما الثانى يسعى إلى تطبيقها دون إذن الأول ويؤمن بأنه إذا كانت خطة غزو الشرق الأوسط غير مناسبة فلأن هناك وسائل أقوى لا تحتاج إلى الجيوش وهى «خلخلة النظم»، وأن رجل المخابرات يتقاضى راتبه من أجل ذلك فالمسألة كما يقول هيجنز **(كليف روبرتسون)** العنصر المؤثر فى الجهاز الرسمى «قضية اقتصاد، حاليا النفط، بعد ١٠ أو ١٥ عاما الطعام. البلوتونيوم قبل ذلك. ماذا نقول للناس عندما لا يصبح عندهم تدفئة ويبردون. وعندما تتوقف محركات سياراتهم وعندما يحسون بالجوع وهم الذين لم يجوعوا أبدا، وهم لايريدون أن نسألهم رأيهم بل يريدون أن نحصل لهم على ما يحتاجون»، ولأن الحاجات متشعبة وترتبط بمناطق مختلفة من العالم – إذن فالحرب غير مجدية أو ممكنة، وخلخلة النظم أكثر جدوى وفاعلية.

ويتصف فيلم «بولاك» بقسوته المباشرة فى الهجوم على أجهزة المخابرات المركزية من خلال تصوير أفرادها كنماذج خسيسة تثير وضاعتها فى الإنسان كل احتقار. أنانية مغرورة تلجأ إلى الغش والخديعة بحيث يصبح جوبير **(ماكس فون سيدو)** القاتل الإلزاسى المحترف الذى تستخدمه هذه الأجهزة لاغتيال أعضائها أكثر وضوحا وإنسانية فى التعامل مع مهنته.. فهو عندما تصدر إليه الأوامر بالتوقف عن مطاردة «يوسف» نجده يتحدث معه بأسلوب يعكس مدى وضوحه فى خلافاته مع الآخرين وفى موقف من مهنته كقاتل محترف.

يوسف : أحب أن أعود إلى نيويورك.

جوبير : ليس لك أى مستقبل هناك، ربما كنت تتنزه فى أول نهار مشمس من الربيع.. تخفف سيارة من سرعتها ويفتح الباب. ويخرج من السيارة شخص تعرفه يبتسم ابتسامة لطيفة لكنه يترك الباب مفتوحا ويفرض عليك اصطحابك (وهو ما يعنى أن يوسف سيتم اغتياله لا محالة فى ذلك).

يوسف : يبدو أنك تفهم جيدا.. ماذا تقترح؟

جوبير : شخصيا أفضل أوروبا.. الواقع أن مهنتى لا بأس بها ويوجد دائما شخص ما مستعد للدفع.

يوسف : أجد هذا متعبا.

جوبير : كلا بل مريحا، وحتى هادئا، لا داعى لتصديق أحد أو شخص من أى جانب وليس من قضية. ليس إلا أنت. لا تؤمن إلا فى قدرتك على التنفيذ.

يوسف : ولدت فى الولايات المتحدة يا جوبير.. أفتقد البلد عندما أغيب طويلا.

جوبير : أمر مؤسف.

وإذا كان المضمون السياسى لفيلم **سيدنى بولاك** يحوى طابعا تهديديا للعالم العربى وينصرف إلى التركيز على ملامح رد الفعل المتوقع من الولايات المتحدة تجاه بلدان البترول والثروات الطبيعية الأخرى، فإن المضمون الاجتماعى فى تشويه مجتمع الأغيار أكثر تأثيرا.. حيث يصبح الصراع بين إنسان يشرف على الهلاك أمام استسلامه لرغباته اللانهائية وبين عوامل الفناء التى تتربص بالدوائر الحاكمة له، ونتيجته الهرب من هذا المجتمع كحتمية لمن يملك الوعى والقدرة على اتخاذ القرار ولكن إلى أين؟.. إلى أوروبا

حيث يكمن القتلة والسفاحون ام إلى دول العالم الثالث المطاردة بداء «خلخلة النظم» ؟ أم إلى مكان آخر يعرفه بعض سكان نيويورك وفى مقدمتهم يوسف تورنر»؟

وعموما إذا كان المضمون المناهض لأجهزة المخابرات المركزية يتفاوت فى درجته من فيلم لآخر.. ألا أنه من المؤكد أن فيلمي «من منظور مختلف» ، «أيام الكوندور الثلاثة» لعبا دور الريادة فى هذا المجال وتبعهما عشرات الأفلام المشابهة والتى سنتعرض لبعضها فى مجال حديثنا عن الإرهاب السياسى، ولكن ما يهمنا هو أن أغلب هذه الأفلام تلجأ إلى الأحداث المعاصرة وتتبنى الموقف الصهيونى منها، ليس السياسى فقط ولكن الدينى والاجتماعى والثقافى.. الخ.

لذلك فإن الاكتفاء بتحليلها من المنظور السياسى سيفقدنا الكثير من عناصر الاستيعاب والمواجهة اذا كنا نملك القدرة أو الرغبة فى ذلك!!.

حرب فيتنام

ثم فتحت فيتنام لهذه النوعية من الأفلام مجالاً جديداً لاستغلال المحاربين العائدين من هذه الحرب كأدوات طبيعية لتحقيق الأهداف الارهابية لهذه المنظمات والأجهزة. ويمثل فيلم **«قواعد الدومينو»** ١٩٧٧ الذى أنتجه وأخرجه **ستانلي كرايمر** بداية لها مغزاها لمخرج ومنتج يهودى له صولاته وجولاته فى مجال الفيلم السياسى (**محاكمات نورمبرج – سفينة الحمقى – علي الشاطئ**).

والشخصية الرئيسية فى فيلم ستانلى كرايمر هى لجندى يدعى «تاكر» (**جين هاكمان**) يرجع من فيتنام لتحيطه مؤامرة من بعض الاجهزة الحكومية يسجن على إثرها لمدة ١٥ سنة مع الأشغال الشاقة. وبعد سنة من وجوده في السجن يحضر اليه تاج (**ريتشاردويدمارك**) وهو مندوب كبير عن هذه الأجهزة الحكومية الغامضة ليقدم له عرضا بالافراج عنه، واعطائه جواز سفر جديد باسم جديد ومنزلاً فخماً فى إحدى دول أمريكا اللاتينية ... ومنحه ٢٠٠ ألف دولار واعادة زوجته اليه بعد أن تسببت هذه الأجهزة فى ابعادها عنه .. كل ذلك مقابل أن يكون تحت تصرف هذه الأجهزة حين تحتاج اليه.

يقبل تاكر العرض دون أن يدرى ماهي المهمة التي يعدونه لها ولكنه يكتشف اللعبة بعد خروجه من السجن، إنهم يريدون اغتيال الرئيس الأمريكي، ويريدون استغلال خبراته فى فيتنام لتحقيق هذا الهدف . فيثور ويحاول الرفض والهرب ولكن الحلقة تضيق عليه ويضطر

إلى تنفيذ العملية مرغما بعد أن يخطفوا زوجته للضغط عليه .. ولكن ضميرة يتحرك فى اللحظة الأخيرة فهو لا يسدد الرصاص علي الهدف بل يطلقة فوق رأس الرئيس، ورغم ذلك يقتل الرئيس الأمريكي ويفاجأ تاكر وهو يقول لأحد أعضاء المنظمة : «غريب أنا لم أطلق الرصاصة عليه فكيف قتل»، فيرد عليه عضو الجهاز الحكومي :« هكذا تعلمنا الا نراهن أبداً علي حصان واحد. كان هناك اثنان آخران مشتركان في العملية[٢٢]، وهكذا يشير الفيلم مرة أخرى إلى دور أوزوالد فى عملية أغتيال كنيدى أكثر من بندقية وأكثر من أداة والنتيجة واحدة، اغتيال لصالح جهات مجهولة قد تكون المخابرات المركزية أو رجال الجيش أو المباحث الفيدرالية... الخ.

وربما كان الناقد الفرنسى **روبير شازال** هو الناقد الوحيد الذى استطاع أن يكشف طبيعة التركيبة الدرامية لفيلم :« **قواعد الدومينو**»، فهو يشارك نقادا آخرين فى أن الفيلم يعتمد على موقف ليس بجديد وأن السيناريو لا يتمتع بالأصالة حيث أننا نستطيع توقع كل شئ حتي غير المتوقع ولكنه رغم ذلك يضع يده على الملامح المطلوبة لشخصية «تاكر» فيصفها بقوله: «إن **ستانلى كرايمر** نجح إلي حد بعيد في رسم شخصية تاكر المتمرد والشجاع والمنعزل والبطل فاقد الأمل الذى يدافع عن قضية خاسرة من البداية هي قضيته».

إن ما يطرحه شازال حول شخصية تاكر هو فى الواقع الأساس الشائع لفهم الرؤية اليهودية فى التعامل مع شخصية البطل اليهودى، والفيلم يشير تلميحاً إلى أبعاد هذه الرؤية من خلال حوار قصير يدور بين تاكر وتاج.

تاج : هل سمعت عن فرانز كافكا؟

تاكر : من هو؟

تاج : لا أحد . رجل ذكرتنى به منذ لحظات.

إن المقارنة بين تاكر والكاتب التشيكي اليهودى فرانز كافكا له دلالاته. لأن مايثير الانتباه فى شخصية كافكا وفي شخصيات مؤلفاته الروائية التعبير عن يأس الشخصية اليهودية في مواجهة عبثية الحياة فى عالم غامض خيالي كابوسي. وكان وقوع كافكا تحت تأثير الغيبية الصهيونية (وقد اشترك فى أحد المؤتمرات الصهيونية) سببا فى تدعيم اتجاهاته العدمية المؤمنة بأن اليهودية هي دين الاغتراب وأن مصير اليهودي التائه هو الاغتراب الأزلى في مجتمع الأغيار.

وبنفس الأسلوب الذى ابتدعه ستانلى كرايمر في «قواعد الدومينو» قام كاتبا السيناريو **رونالد م . كوهين، ايدوارد هويتش** بتحويل رواية **«آخر ضوء للشفق» – لوالتر ويجر** إلى فيلم بنفس الاسم من اخراج **روبرت أولدريش** .. يقدم شخصية رئيسية تحمل نفس سمات تاكر ولكنها أكثر قرباً من عناصر التورط الأمريكى فى فيتنام، لم يكن جنديا مثل تاكر، بل كان جنرالا يدعى **لورنس دايل (برت لانكستر)** له مواقفه السياسية الراديكالية لم يتوقف عن الاعتراض عما حدث فى حرب فيتنام.. مهاجماً كل من يملكون السلطة ولا ينوون التخلي عنها من كبار السياسيين والعسكريين .. مما جعله ضحية للأجهزة التى سجنته .. شردته .. ثم دفعته رغماً عنه فى أن يكون سبباً فى «اغتيال» رئيس الجمهورية الأمريكى الذى يفترض الفيلم أنه لم يكن يعلم شيئاً عن خبايا حرب فيتنام.

ورغم ماكان يحويه فيلم «آخر ضوء للشفق» من أفكار تناهض التورط الأمريكى في فيتنام الا أن هذه الأفكار كانت تقف كسيحة أمام الرؤية الملفقة للأحداث والتى دفعت ناقداً أمريكيا مثل **ريتشارد سيشكل** إلى أن يصف الفيلم بقوله : «إن الأمكانيات غير القليلة بالفيلم لخلق التسلية قد حللتها رغبة عاجزة لعقول صغيرة أرادت أن تقول شيئاً مهماً.»

كنيدى .. وصراع التايكونات

ويحاول السينمائيون اليهود فى نهاية السبعينيات الضرب علي وتر جديد كل الجدة فى مجال طرح نظريات جديدة حول اغتيال كنيدى تتحول فيها الاتهامات من خارج حياة (آل كنيدى) إلي داخلها ... في فيلم **«التايكون اليونانى»** ١٩٧٨ تنشأ الشبهات حول شخصية المليونير اليوناني أرسطو أوناسيس الزوج الثاني لأرملة كنيدى جاكلين فى محاولة لاقناعنا بأن التركيبة السيكولوجية لهذا الرجل وتاريخه المشبوه فى مجال التجارة يجعلانه قادراً علي التحريض بارتكاب جريمة مثل اغتيال كنيدى .. بينما نجد فيلماً ثانياً هو **«قتلة الشتاء»** ١٩٧٩– يطرح نظرية أكثر غرابة مؤداها أن شقيق رئيس الجمهورية عندما حاول الايقاع بقتلة شقيقه اكتشف أن والدهما «التايكون الكبير» قد شارك فى مؤامرة الاغتيال!!.

ورغم أن الفيلمين يقدمان لنا أناساً مسوقين إلى العيش فى وجوه منحطة رغم الهالات المحيطة بهم - بحكم النشأة والطموحات والصراعات - إلا أن الفيلم الثانى يفتقد المنطق الذى يجعله جديراً بالمناقشة بعكس الفيلم الأول المأخوذ عن حياة أوناسيس، فقد وضع هذا الفيلم فى اعتقادى الحبل على رقبة هذا المليونير بأسلوب فذ فى خبثه ويدعو إلى التأمل حتى ولو كان زائفاً!!

ولا جدال أن شخصية أوناسيس شخصية معقدة ولكنها متسقة مع نفسها وهو كغيره من تايكونات المال لا يخضع للتحليل السهل العاجل، وقد وضحت قصة حياته بأنها دنيئة أو غير خلقية. ويقول الكاتب « **لى دافيز**» في كتابه» «**أوناسيس وكريستينا**»[٢٣] **القصة الحقيقية** أنه فى يونيو ١٩٧٥ أعلن منتج أفلام يونانى عزمه على إنتاج فيلم غير مصرح به عن حياة أوناسيس، وراجت أنباء في الصحف بأن **جاكلين كنيدى** ستمثل دورها فيه مع **أنطونى كوين** مقابل مبلغ مليون دولار، فثارت ثائرة كريستينا ابنته وهددت بملاحقة المنتج أمام المحاكم واستطاعت إفشال المشروع».

غير أن هذا الفيلم أنتجته السينما الأمريكية بعد ذلك بثلاثة أعوام وأخرجه المخرج الصهيوني الشهير **ج. لى. تومبسون** وأنتجه اليهوديان : **ايلين كلين وايلى لاندوا**، وقد تعامل الفيلم مع أحداث حقيقية من حياة أوناسيس منذ تعرفه لأول مرة على الرئيس كنيدى وزوجته جاكلين ثم زواجه من جاكلين بعد اغتيال زوجها ثم مرضه بعد وفاة ابنه .. ولكن الفيلم تعامل مع هذه الأحداث بعد أن لعب علي لعبة تغيير الأسماء فأصبح أوناسيس هو توماسيس (**أنطونى كوين**) وجاكلين كنيدى أصبحت ليزا (**جاكلين بيسيه**) وجون كنيدى أصبح جيمى كاسيدى (**جيمى فرانسيسكيوزا**) وابنه الكسندر تحول إلى ديكو (**ايدوارد البرت**) ولم يتغير من الأحداث الشائعة فى الفيلم إلا حادثة اغتيال الرئيس كنيدى أو كاسيدى فقد تم اغتياله في الفيلم أثناء تنزهه مع زوجته على شاطئ البحر بالقرب من قصره الصيفى.

وقد شيد كاتب السيناريو **مورت فاين** أحداث فيلمه ليضع فى نهايته علامة استفهام ضخمة أمام سؤال محدد وهو : هل حرض أوناسيس على اغتيال كنيدى؟ ففى بداية الفيلم نرى كيف أقحم توماسيس نفسه على مستقبل ليزا كاسيدي - أو حاضر المستقبل على الأصح - فهو يأخذ ليزا من حضرة زوجها السيناتور الغارق فى أحاديث السياسة ليتحدث معها عن والده وصورته كما تخيلها عند ما كان فقيراً - وتستفسر ليزا عن سبب

رغبته في أن تعرف نشأته فيجيبها بثقة : «ليتسنى لك أن تعرفيني» .. ويزداد الأمر غموضاً بالنسبة لها فتبادره مرة أخرى بالسؤال عن السبب، وبابتسامة متحدية يقول: «اذا أهنتك يوما يمكنك القول كان على توقع ذلك من قروى يوناني. تركى.. مدينة صغيرة.. لصوص .. ابتذال..» ووسط علامات التعجب تردد ليزا :« كيف يمكنك أن تهينني؟» فيجيبها بثقة :« سيحصل ذلك ياليزا سيحصل».

وحدث ما خطط له وتزوج توماسيس من ليزا بعد سنوات قليلة من اغتيال زوجها رئيس الولايات المتحدة، ونفذ ما أنذرها به من قبل، أهانها أمام أصدقائه وتشاجر معها، ولكن المهْم أنه تزوجها. فكيف تم ذلك؟ وهل كان أمراً طبيعياً أن يحدث ؟ يستخلص فيلم «التايكون اليوناني» ملامح شخصية توماسيس من خلال أجواء الانحلال المزين بالحفلات الارستقراطية. والمشاجرات العائلية النكدة، مكشرا فيها عن أنيابه كزوج يستمرئ الخيانة ولا يراعى في علاقته بشقيقه صلة الرحم، ولا يتوانى عن ابتزاز الصديق من أجل مصلحته. ووسط هذه الأجواء تظهر شخصية الابن نيكو وهى تتأرجح على حبل الاضطرابات العصبية والحيرة بين مثل عليا يصبو الى تحقيقها فى معاملاته التجارية الأولى، وبين سلوكيات شريرة يحاول الأب أن يفرضها عليه، وقوامها السرقة والابتزاز والتهديد، وفلسفتها أن المرء عندما يتعامل فى ميدان التجارة : «يجب عليه أن يتزود بمسدس محشو .. هكذا تكون التجارة. إنى جاد فيما أقول يجب أن تصدقنى».

وتكشف صورة توماسيس أمام المتفرج عن سلبياتها من خلال رؤية الابن لها .. فنيكو يجد نفسه ضائعا وحيداً وسط مجتمع مادى مبتذل وشرير .. ولأنه مايزال يملك قيمًا اكتسبها من أمه نجح فى أن يستخلص لنفسه رؤية خاصة عن والده :« بعضهم يجمع لوحات .. والبعض الآخر طوابع بريد.. بينما والدى يجمع أناساً». وكانت ليزا من هؤلاء الأناس.. لقد أكملت مجموعة توماسيس الأثيرة : الابن الشاب الذى يتفجر بوسامته .. الزوجة المهجورة رغم جمالها.. والعشيقة الشهيرة التى يتحدث العالم عن علاقته بها.. بالاضافة إلى مئات من مريديه ممن تجمعهم يخوته وقصوره وجزره والأمور التى تعنيهم لم تتعد الأمور الوقتية والخاصة بالثراء والجنس.

ومن أجل استحواذ توماسيس علي ليزا .. نشر شباكه حولها منذ لقائهما الأول بذكاء ومهارة .. وفى وقت كان زوجها فيه مجرد سيناتور طموح فى الكونجرس الأمريكى.. ولكنه بعد أن أصبح رئيساً للولايات المتحدة أصبحت ليزا صيداً صعباً بالنسبة لتوماسيس،

ولكنه لم يستسلم بل فرض نفسه ضيفا على البيت الأبيض .. واستمر على اتصاله بها ثم استغل معاناتها بعد عملية إجهاض ليدعوها لزيارة يخته الفخم فى الجزر اليونانية. وكانت على استعداد لتلبية هذه الدعوة رغم تحذير زوجها بعدم التورط مع هذا اليونانى بحجة أنه يتلاعب فى معاملاته التجارية .. وبأن الدوائر الحكومية الأمريكية أصبحت تراقبه .. ولكنها تثور وتعلن أنها سئمت حياة السياسة وبأن قضاء العطلة فى الجزر اليونانية ليس فيه ما يضير سمعته أو حكومته.

وتذهب ليزا إلى اليونان مرة ثانية .. ويحاول توماسيس أن يحاصرها بمظاهر الثروة ويحيويته فى معاملة النساء .. حتى تدرك أنه ليس ذلك الرجل الغارق فى أجواء السياسة متجاهلاً عواطفها ورغبتها الدفينة فى الانطلاق والتمرد .. وما أن ترى توماسيس يراقص حسناء يونانية مثيرة حتي تشعر بغيرة مكبوتة وتعلن على الفور رغبتها فى العودة إلى أمريكا قبل أسبوعين من انتهاء زيارتها لليونان .. وهنا يلقي توماسيس بالطعم الأخير : «أكثر من أى شخص آخر تقوين عندى الشعور بالحياة».. ولأنها فى أعماقها تملك الرغبة فى التجاوب مع هذه الكلمات تخبره أنها لن ترجع بعد الان إلى اليونان .. وتترك ليزا الجزر اليونانية بعد أن يودعها توماسيس وعلى ملامحه حزن وغضب عظيمان .. ومن خلال نظارته السوداء يقدم أنطونى كوين لقطة بدا فيها كواحد من زعماء الجانجستر أو المافيا وقد قرر شيئاً خطيراً.

ولم تكن مصادفة أن يأتى المشهد التالى ليصور عملية اغتيال جيمس كاسيدى أثناء سيره بجوار ليزا على شاطئ البحر وبالقرب من مقره الصيفى. وأن يبدأ توماسيس بالاتصال بالأرملة الحزينة، محرضاً إياها على العودة إلى حياة المجتمع العادية بعيداً عن الأحزان .. وتستسلم ليزا لكلماته بل تقبل دعوته لزيارته فى اليونان رغم اعتراض شقيق الرئيس الراحل : «رحيلك مع ذلك اليونانى إساءة تحطم صورة أسرة كاسيدى. والإساءة للأسرة تعنى الاساءة إلى البلاد» ولكن ليزا كانت قد حسمت أمرها : «أنا راحلة. لأن الألم لم يعد كما كان . الأموات ماتوا وعدت لا أبكى بتلك السهولة».

وتستمر خطة توماسيس فى الاستحواذ علي ليزا .. لم يعد أمامه إلا تأمين حياتها بعد الزواج منه حتى يصل مايكتبه لها إلى ١٠٠ مليون دولار .. ووعود مكتوبة تضمن لها حريتها وانطلاقها ... ويتزوج توماسيس ليزا .. ولكن الأقدار كانت له بالمرصاد .. فبينما كان فى قمة نشوته مع زوجته الجديدة ماتت أم نيكو بعد أن حصلت على الطلاق منه

وتزوجها شقيقه. ثم قتل ابنه فى حادثة طيران .. وفى النهاية يكتشف اصابته بمرض خطير .. وأمام قسوة النهاية يكشف عن مكنون نفسه أمام طبيبه الخاص :« اذا أصبحت رئيساً أعنى رئيساً للجمهورية اليونانية من سيعيش أكثر من الآخر نائب الرئيس أم أنا؟» وتأتيه الاجابه قاطعة : «مع الأسف أيامك أصبحت معدودة» وبدلاً من أن يبحث توماسيس عن الأناس الذين امتلكهم ليقفوا معه فى لحظات النهاية نجده يسير وحيداً على شاطئ البحر محدثاً كلباً ضالاً :«صديقى أنا لن أصبح رئيساً للجمهورية» ..

وهذه النهاية التى يصل اليها فيلم «التايكون اليونانى» تكشف عن أن توماسيس كان لكى يعوض نشأته المتدنية يعيش فى صراع معقد فلجأ إلى المؤثرات المالية الصارخة التي جعلته يشترى مايريد، بالإغراء أو الابتزاز أو حتى بالقتل...

كان فى حياته قدر كبير من تدبير المواقف، بغية التأثير على المشاهير والعظماء ورغم امتلاكه امبراطورية من الناقلات وعشيقة مشهورة هى المغنية ماتلاس (المغنية **ماريا كالاس**) ثم زواجه من أرملة رئيس أعظم دولة فى العالم، الا أن طموحه الداخلى كان أكبر من ذلك .. كان يريد أن يكون هو الآخر رئيساً للجمهورية.

ورغم عدم نجاح هذا الفيلم الا أنه ينم فى اعتقادى عن مقدرة رائعة فى تكييف الأحداث الواقعية لخلق نظرية سينمائية حول اغتيال «كنيدى» قد لايكون لها أى صدى من الحقيقة .. ولكنها تطرح سؤالاً : هل اتهام توماسيس - أو أوناسيس باغتيال كنيدى يجعل اليهود يتنازلون تماما عن نظريتهم حول براءة **أوزوالد** واتهامهم السابق لأجهزة المخابرات المركزية والمافيا؟ أم أن **أوناسيس** بهذه النظرية يضاف إلى مصاف من شاركوا في عملية الاغتيال؟ المؤكد أن المحصلة هى تشويه شخصيات من الأغيار الكاثوليك .. وهى الصفة الوحيدة التى تجمع بين آل كنيدى وجاكلين وأوناسيس .. وهى أيضاً الصفة التى تغرى دائماً اليهود بالهجوم !!.

الفساد والعائدون إلى الوطن

لقد أشرت من قبل إلى العلاقة التى اختلقها السينمائيون اليهود لربط اغتيال كنيدى بحرب فيتنام ... ونتوقف هنا أمام نماذج أخرى من افلام «الاغتيالات» التى كانت شخصياتها من الواقعين تحت وطأة الرغبة الملحة فى ممارسة جرائم الارهاب بعد عودتهم من فيتنام فى ظل ظروف ورغبات مختلفة.

فمنهم من كان يملك رغبة فى توفيق ظروفه النفسية فى ظل ذكرياته الأليمة أثناء

الحرب .. ولكنه أمام مظاهر الفساد السياسى والاجتماعى والاقتصادى فى موطنه يتحول تدريجياً إلى قاتل لا يبغى الا اغتيال رموز الفساد من السياسيين وغير السياسيين، وهذا قد تحوله الأفلام أما إلى بطل «فاشى» محبوب، يستحق المدح والثناء فى حالة الاشارة إلى يهوديته بشكل مباشر أو غير مباشر، كما حدث مع شخصية ترافيس بيكل فى **«سائق التاكسى»** ١٩٧٦ إخراج **مارتن سكورسيسى**. أو أن يصبح فاشياً يستحق المطاردة والانتقام اذ كان من يطارده شرطية يهودية تدعى دنيس دانييلوفيتش "Gone Are The Days" ١٩٨٨ اخراج **نيل اسرائيل**. وقد يصبح فاشياً يستحق القتل طالما كانت شعاراته فى مواجهة الفساد تلقى بالتبعة على *اليهود* : «**خيانة**» ١٩٨٨ *اخراج* **كوستا جافراس**.

وقبل أن نسترسل فى الحديث عن هذه الأفلام علينا فى البداية التوقف أمام حقيقة الرؤية اليهودية لهذه الحرب أثناء اشتعالها ومدى تطابقها مع الأفلام التى قدمها اليهود بعد انتهائها.

إن الحقائق تؤكد أنه بينما كان المجتمع الأمريكى خلال فترة نهاية الستينيات يعلن تمرده وسخطه على سياسة الحرب الفيتنامية وتوسيع نطاقها بعد ماتكشف له من جرائم بربرية ترتكبها القوات الأمريكية هناك .. كان هناك فى نفس الوقت الحاخام الأمريكى الجنسية **مائير كاهانا** يؤسس مع الحاخام **جوزيف شوريا** داراً للنشر باسم «دار نشر مفترق الطريق» قامت بنشر عدد من الكتب بدأت بكتاب تحت عنوان : «الرهان اليهودى فى فيتنام» يؤيد فيه كاهاناوشوريا التدخل الأمريكى فى فيتنام من منطلق نظرية مؤداها أن هزيمة الولايات المتحدة فى فيتنام سيكون لها وقع سيئ على اسرائيل(٢٣).

استمر كاهانا مؤمنا بهذه الرؤية حتى بعد هجرته إلى اسرائيل رافعاً شعاراته الفاشية من أجل طرد العرب من أرض فلسطين حتى ولو بالارهاب. يقول كاهانا :« لقد كنت بالطبع مناصراً ساحقاً لحرب فيتنام .. كنت أعتقد وقتها ومازلت أن أمريكا الضعيفة ستكون شيئاً فى غاية السوء بالنسبة لاسرائيل .. إن مشكلة حرب فيتنام لم تكن معرفة ما إذا كانت تلك الحرب حرباً جيدة أم سيئة .. إن أهم مافى الآمر هو أن الهزيمة الأمريكية فى فيتنام كانت ستحدث رد فعل من الكراهية فى أمريكا ضد ارسال فرق أمريكية لأى مكان فى العالم».

كان موقف كاهانا من حرب فيتنام موقفاً انتهازياً لا انسانياً، ولكن المؤسف أنه كان موقفاً عاماً سواء بين الاسرائيليين وفى مقدمتهم قائد الجيش الاسرائيلى **«موشى ديان»** أو

بين الطائفة اليهودية فى الولايات المتحدة الأمريكية، ومع ذلك عندما تعامل اليهود مع هذه الحرب فى السينما تناقضت الصورة وتحولت انتهازية الـ «مع» إلى انتهازية «الضد»، وظهرت الأفلام حاملة شعارات راديكالية براقة محصلتها مهاجمة الأمريكيين والفيتناميين بشراسة، هؤلاء على مذابحهم البشعة، وأولئك على ساديتهم ووحشيتهم فى التعامل مع أعداء وطنهم.

وفى نفس الوقت تلعن مايسمى بالتقاعس الحكومى فى الافراج عن الأسرى الأمريكيين فى فيتنام وترتدى مسوح الحكماء وهى تكشف أصحاب النفوذ والمصالح الاحتكارية من صناع وتجار السلاح والصلب والبترول .. وتشير بأصابع الاتهام إلى كبار العسكريين والسياسيين ورجال المخابرات الذين تشكلت عقليتهم بمناخ «الحرب الباردة» والذين كانوا يعتقدون أن هزيمتهم فى هذه الحرب ستقضى على مستقبلهم ونفوذهم فى الداخل، ولكن الآهم من كل ذلك استطاعت هذه السينما أن تشكل ملامح بطل سينمائى جديد يلعب دوراً رئيسياً فى مجال أفلام الإرهاب والعنف السياسى :

* **«سائق التاكسى»** ١٩٧٦ عن سيناريو **بول شريدر** واخراج **مارتن سكورسيسى** وفيه يمثل **روبرت دى نيرو** شخصية ترافيس بيكل، جندى عائد من فيتنام بعد أن أدى الخدمة العسكرية بتقدير قدوة حسنة، عمره ٢٦ عاما ويعمل سائق تاكسى لا لشئ إلا لأنه لا يقدر على النوم ليلاً بفعل الأرق، ويتجول فى كافة أنحاء نيويورك بدون خوف رغم أنه لا يحمل سلاحاً، معظم زبائنه فى الليل من العاهرات والأوغاد والمدمنين والمرضى، وكان في كل مرة يدخل الجراج لينظف سيارته من آثار ما يحدث بداخلها من الزبائن والعاهرات، ويملأ مفكرته بكلمات تعكس شعوره العميق بالوحدة :« الوجوه تطاردنى طوال حياتي.. فى البارات والسيارات والشوارع الجانبية وفى كل مكان.. لا مهرب لى.. أنا الانسان الوحيد الذى يلاحقنى الله بلعناته».

كان ترافيس يشبه شخصية «اليهودى التائه» فى الأسطورة اليهودية ولكنه صورة عصرية منه وهو متقلب فى ألمه ومرضه حتى يلتقى بالفتاة بيتسى وهى فتاة شقراء وطاهرة كالملاك الذى يطير بعيداً عن قانورات المدينة.. يقترب منها محاولاً أن يعيش عالمها حيث تعمل فى مكتب الحملة الانتخابية لشارلس بلانتينى المرشح لرئاسة الجمهورية الأمريكية، ويعلن رغبته فى التطوع من أجل هذه الحملة ليتقرب من أجمل امرأة رآها فى حياته ولإيمانه بأن بلانتينى سيكون رئيساً جيداً : «لا أعلم الكثير فى السياسة ولكنى متأكد من

ذلك» .. وبالصدفة تتاح له الفرصة لأن يتحدث مع بلانتينى ومتابعة مؤتمراته الانتخابية. وهنا يكتشف زيف شخصيته وانتهازيته خاصة عندما يراه يخطب فى جموع الشباب متاجراً بمعاداة من عادوا من فيتنام ورافعاً شعارات جوفاء عن التضخم والفساد والجريمة، وتتفاقم الصورة مع تحول الفتاة بيتسى من نموذج مشرف للخير والجمال إلي مجرد زهرة عفنة نتاج تقاليد بورجوازية سقيمة، بينما يكتشف البراءة فى داعرة صغيرة تدعي ايريس يتاجر بجسدها قواد رغم أن عمرها لا يناهز الثالثة عشرة.

ويقرر ترافيس أن يفعل شيئا . لا يعرف ما هو . مجرد أفكار سيئة تدور فى رأسه يقوم على إثرها بمحاولة لاغتيال المرشح بلانتينى. ولكن المحاولة تفشل، فيقرر شراء ترسانة من الأسلحة ليبدأ سلسلة من التدريبات العنيفة وكأنه يستعد لمعركة حربية فاصلة.

كان ترافيس يحاول جاهداً البحث عن معادل نفسى يعوض به فشله فى اغتيال المرشح بلانتينى .. وكان الحل اندفاعه بأسلحته إلي أحد أحياء نيويورك الموبوءة بكل عناصر الفساد لينقذ العاهرة الصغيرة من مستغليها من قوادين وتجار مخدرات ولصوص .. وبعد أن يحقق هدفه يخرج من وسط الدمار وأشلاء ضحاياه وقد أصبح بطلاً قومياً تمجده الصحف على صفحاتها الأولى .. وتصفق له الجماهير كنموذج للبطل الفاشى «محبوب الجماهير» ورائد لشخصيات سينمائية ستحتل مكان الصدارة على الشاشة الأمريكية تتلمس خطاه من خلال نجوم تخصصوا في هذه النوعية من البطولات الفاشية الداعية الى العنف والجريمة من أجل مجتمع أفضل .. وفى مقدمة هؤلاء :« **سلفستر ستالونى**» «**أرنولدشوارزنجر**»، «**شوك نوريس**» وغيره !!.

* "Gone Are the Dayes" ١٩٨٩ .كتبه **دون اينرايت وكيش ألكسندر** وأخرجه **نيل اسرائيل** .. تبدأ أحداثه باغتيال أحد رجال الأمن فى البيت الأبيض، وتتكشف خيوط الجريمة بواسطة ضابطة يهودية شابة هى «دنيس دانييلوفتش» التي تبدأ فى الاقتراب من الجناة بعد أن تعلم أن القتيل كان عضواً فى جماعة من ثلاثة أعضاء كانوا ضباطاً أثناء حرب فيتنام، وعندما انتهت الحرب بانسحاب القوات الأمريكية انضموا إلي ادارة المباحث الفيدرالية وأصبحوا أكثر شراسة فى تعاملاتهم، لأنهم اعتقدوا أن الفساد فى أمريكا هو سبب هزيمتهم فى فيتنام، فقرروا أن يفعلوا شيئاً ضد الفساد.. كانوا يغتالون الشخصيات العامة التى يعتقدون بفسادها.. وكانوا يتخلصون من الضحية بصبها بالأسمنت لتكون حجر الأساس لإدارة العدالة الأمريكية الجديدة، ومن خلال مذكرات كتبها القتيل يتضح أنه

حصل على أشياء من متعلقات الضحايا كتذكار يثبت للعالم أنه ومن معه قد قاموا بشئ من أجل أمريكا. ولكنه بعد عدة جرائم يصبح متديناً (!) ويبدأ فى التفكير بأنهم ارتكبوا ذنباً يحتاج المغفرة، ويقرر أن يتحدث للناس جميعاً من مختلف الأمم ومختلف اللغات بما فعلوا، مما دفع زميليه إلى اغتياله، وتحاول دنيس القبض على القاتلين ولكن المشكلة أن رئيسها فى إدارة الأمن كان أحدهما (!!).

إن فيلم نيل اسرائيل يبدو وكأنه يدين الأسلوب الفاشى فى التعامل مع عناصر الفساد عندما يمارسه من يملكون القدرة على تطبيق وتنفيذ القانون ولكنه من ناحية أخرى يجعله الملاذ الوحيد عندما يفقد رجل القانون صلاحياته فى ظل تسلط عناصر مفسدة تضع نفسها فوق الدولة والقانون. وهو لم يحاول نفى تهمة الفساد عن الضحايا ولكنه قدم مجتمعاً اختلطت فيه الأمور ولم يشذ عنه إلا الضابطة اليهودية التي تواجه السخرية من زملائها الايطاليين والزنوج والايرلنديين رغم جديتها وذكائها وتميزها الاجتماعى، والفيلم يقدم فى مشاهد طويلة تفسيرات لهذا التميز .. فهى تملك كل ايجابيات المرأة العاملة وست البيت النظيفة المثقفة بالمقارنة بفتاة شقراء مسيحية كانت شاهدة على عملية الاغتيال تملك الجمال والشهرة والثروة ولكنها تتصف بالانحلال والقذارة الشخصية وأقصى طموحاتها تحققت عندما أصبحت عشيقة لرجل الأمن القتيل.

* **«خيانة»** ١٩٨٨ - أنتجه **إروين وينكلر** وكتبه **جون استرهاز** وأخرجه **كوستا جافراس** وفيه يكرر جافراس انطباعاً سينمائياً عن نوع آخر من الجحيم الأمريكى فيه صور مفزعة لمجتمع الأغيار المنهار كما قدمه فى أفلامه السابقة والتى دارت أحداثها فى أوربا وأمريكا اللاتينية، ووسط الجحيم المفزع سنرى الشخصية اليهودية - التى لاتملك يوماً أن تكتم الحقيقة فى صدرها - تواجه هذا المجتمع بصراحة وشجاعة وبقدرة فائقة على تشخيص الداء، حتى ولو أدى الأمر إلى اغتيالها .. وهكذا اغتيل المحامى اليونانى فى **(زد)** والصحفى اللاتينى فى **(قسم خاص)** واليهود التشيك فى **(الاعتراف)** والصحفى الأمريكى الشاب فى **(مفقود)** .

وفيلم (خيانة) يبدأ باغتيال وحشى للمذيع اليهودى آل ساندرز **(ألبرت هول)** بعد فقرة فى اذاعة صوت شيكاغو يوجه فيها نقداً قاسياً يناصب الفساد فى المجتمع المسيحى الأمريكى أشد العداء، حيث يدين فيه النفاق والتفسخ والقذارة والعنصرية وأيضاً الجبن وخاصة فى مواجهة الايرانيين الذين يديرون مطاعمهم الفاخرة داخل أمريكا رغم إذلالهم

لها بعد قيام الثورة الخومينية، وكلها أمور يرى (آل) اليهودى أنها تجعل المسيح لوعاد «لتقيأ اشمئزازاً» وهو لا يرد موقفه النقدى إلى يهوديته رغم تفشى العداء للسامية، وإنما إلى الدعوة الفردية الشرسة التى تنخر فى أعماق هذا المجتمع الذى يتستر وراء ملامح الاستقرار والألفة والرحمة فى احتفالات واجتماعات الكنيسة صباح كل يوم أحد ..

تتخفى الفتاة كاتى ويفر (**دبرا وينجر**) أثناء رحلتها إلى مكان الاغتيال تحت اسم مستعار وذلك بتكليف من وحدة المباحث الفيدرالية التي تعمل لديها .. بهدف التحقيق فى الجريمة وتتركز الشكوك لدى رئاستها حول الشاب جارى سيمونز (**توم بيرجر**) البطل العائد من فيتنام بعد حصوله على ميداليتي شرف.

وبينما تدعى كاتى العمل فوق جرار الحصاد القمح تتسلل تدريجياً داخل حياة جارى وأسرته الصغيرة، فهو أرمل ووالد لطفلتين جميلتين ويعيش فى منزله الريفى الهادئ مع أمه المتدينة. وتدريجياً تنجذب كاتي لهذه الأسرة المتآلفة ... وتتورط عاطفياً مع جارى حتى تكتشف أن الرجل الرقيق المحب الذى ارتبطت به وجدانيا وعاطفياً هو أيضاً الرجل الذى عاهد نفسه على أن يدمر القيم والنظام، إذ أنه يرتبط بمنظمة ارهابية تجمع كل رموز العنصرية بداية من حركة كوكلوكس كلان إلى الجمعيات النازية الجديدة (الاخوة الآرية) .. مهمتها تخليص أمريكا من جماعة زوج ZOG أو حكومة الاحتلال الصهيونى (Zionist Occupation Government) وهى الجماعة التى يتصور جارى ومنظمته الارهابية أنها وراء انهيار القيم الأخلاقية الأمريكية.

وتحمل هذه المنظمة الارهابية تجاه هؤلاء ال «زوج» – وهم هؤلاء «اليهود الملاعين الذين يحكمون امريكا بمساعدة الزنوج»– كراهية عميقة وتؤمن بأن اغتيالهم هو الحل الحاسم لهم ولكل «أبناء قابيل» من عصبة الدفاع اليهودى، وعصبة الدفاع عن الملونين .. ومن يناصرونهم فى المخابرات المركزية والمباحث الفيدرالية وكل المتآمرين علي سكان أمريكا – من «الواسب» (WASP). (البيض من الانجلو– سكسون بروتستانت).

ويرى جافراس أن هذه المنظمة تمثل أصدق تمثيل الاتجاهات العنصرية السائدة فى مجتمع البيض من الواسب من حيث إنها تصور الأداة التنفيذية لما يدور فى فكر الجميع .. قواعظ الكنيسة يدعو «أبناء هابيل» أن يستعيدوا أنفسهم بوصفهم الأحفاد الحقيقيين لأمريكا، وكأنه يريد أن يشرع للعنف ضد من يطلقون عليهم «أبناء قابيل» وكانت والدة جارى العجوز المتدينة الطيبة (**بيتسى بلير**) تشير إلى اليهود والملونين بوصفهم : «الشر

الذى يطئ الخير» .. وكأن من لا يملك القدرة أو الرغبة فى القتل يملك ايماناً قوياً بالأفكار العنصرية التي تطرح أمامه، فيقول أحدهم وهو عجوز طيب يدعى شورتى «لم أر يهوداً أو «زوجا» من قبل.. لا أحب إيذاء أحد ولكن مالم نقاتل سيأخذون منا بلادنا».

وفى ظل هذه الظواهر تجد كاتى نفسها فى دوامة من الأحداث المفزعة .. كان عليها أن تقترف عملاً إرهابياً تتويجاً لعلاقتها بجارى ومعرفتها بأسرار أعضاء المنظمة .. كان المطلوب منها أن تطارد زنجياً وتقتله من باب الترفيه والمتعة : «سنطارد ونقتل لحماً أسود .. أول قتيل لك.. اقتليه» وكان عليها أن تشارك فى عمليات اغتيال فى جميع أنحاء أمريكا .. فالمنظمة تملك أعضاء يستطيعون قتل ألف شخص في وقت واحد بلا جهد ... وبعد أن يغتال أمامها المرشح لرئاسة الجمهورية الأمريكية تجد أن قائمة الاغتيالات تشمل المئات فى مقدمتهم : الكاثوليكية تيد كنيدى، اليهودى هنرى كيسنجر والقسيس الزنجى جيسى جاكسون ..

وعلى حين يفشل رجال المباحث الفيدرالية فى مساندة عميلتهم فى ظل البيروقراطية والفساد والمواقف الفردية الصغيرة المعرقلة لمسيرة هذه الأجهزة .. كان على كاتى أن تقدم على خيانة حبيبها والتخلص منه بالقتل .. ولكن هل هذه هى النهاية؟ .. إن المنظمة لها أعضاؤها ولها أصدقاء فى كل مكان .. وتسير بأقدام ثابتة من أجل تحقيق مخططاتها في ظل ايمان عميق يستمد شروره من رؤياهم الدينية بوصفهم .. «أبناء هابيل» وحيث ينادى القسيس من على منبره : «حان الوقت والريح بدأت تهب»!!

وفيلم «خيانة» - وهو صناعة يهودية صرفة - يشكل توقيت ظهوره دلالات هامة لايمكن تجاهلها أو التقليل من شأنها فهو يشير لأول مرة إلى عداء جماعى لليهود داخل الولايات المتحدة الأمريكية، ويحاول أن يخلق اتجاهاً مناهضاً «للواسب» من بين فئتين هما الزنوج والكاثوليك . والمعروف أن الفئة الثانية كانت من أكثر المتضررين من الدعايات اليهودية العنصرية فى كافة المجالات الاعلامية .. فلماذا تحولت فى هذا الفيلم إلى ضحية تشارك اليهود والزنوج أزمتهم؟ ولماذا يحاول جافراس الالتفاف حول كلمة الصهيونية فى وقت يطالب فيه اليهود من الأمم المتحدة نزع صفة العنصرية عنها ؟ هل كان جافراس وصانعو الفيلم والمنظمات اليهودية يشعرون باتجاه رأى عام أمريكى ضد اليهود ويرغبون فى سحب البساط من تحته؟ لعل كل هذه التساؤلات تجد صدى ايجابياً لها عندما تطالعنا الأنباء - جريدة الأهرام القاهرية ٢٥/ ١٠/ ١٩٩٠- بعد انتاج الفيلم بعامين بنشوء منظمة جديدة

التصدى للنفوذ الاسرائيلى أطلق عليها «مجلس المصالح القومية» مهمتها بصفة محددة أن تكون ندا للجنة «الشئون العامة الأمريكية - الاسرائيلية (إيباك) وهى اللوبى اليهودى الموالي لاسرائيل .. ورغم أن اليهود شككوا فى امكانية نجاح هذه المنظمة زاعمين أن أهدافها مشكوك فيها وأنها هى نفسها المجموعة القديمة المعادية للسامية. الا أن الاعلان عن هذه المنظمة الأولى من نوعها يؤكد أن هناك صحوة أمريكية بدأت تجعل اليهود يضعون أنفسهم ولأول مرة فى موقف الدفاع، وأن «ايباك» التى وصفها مرشح الرئاسة الأمريكية **ادلاى ستيفنسون** بأنها «أقلية فعالة ارهابية من اليهود الأمريكيين»[٢٤] تجد ولأول مرة أيضاً من يتصدى لها !! فهل كان الفيلم يتوقع ذلك؟!..

الفصل الثانى

كلاسيكيات الارهاب
والسينما الفرنسية .. ما بعد (زد)

قد يبدو للبعض أن القضايا السياسية التى شغلت العديد من الأفلام الفرنسية منذ الستينيات قد تعاملت مع الواقع بعلاقاته الاجتماعية والسياسية والذى كان الساسة الفرنسيون بكل اتجاهاتهم الأيديولوجية يتحركون في إطاره. ولكن الحقيقة أن هذه السينما فى ظل سيطرة اليهود عليها صبغت بكل مايميز السينما اليهودية من أفكار وايحاءات متعددة تبعا لأهدافهم المعلنة وغير المعلنة.

وفى مجال حديثنا عن أفلام الاغتيال فى السينما الفرنسية منذ ظهور فيلم (زد) **لكوستا جافراس** حتى الآن علينا أن نسرد بعضاً من الحقائق الأساسية التى تعين علي فهم الموقف الذى تتخذه الأفلام الفرنسية من القضايا السياسية سواء التاريخية أو المعاصرة.

من أهم هذه الحقائق[1] – أن لليهود فى فرنسا نفوذاً عظيماً لايدانيه الا نفوذهم فى أمريكا، ومرجعه- كما هو شأن النفوذ اليهودى فى أكثر البلاد- إلى سيطرتهم على السوق المالية وعلى أجهزة الاعلام من صحافة، واذاعة، وتليفزيون، واعلانات ، ودور نشر، وأفلام سينمائية وغيرها، إلى جانب تسلطهم علي الحياة التجارية ونواحى الاقتصاد كافة بما يجعل لهم من القوة المالية مالا قبل لأحد بمقاومته، ويكفى مايقال من أنك اذا سرت في شارع الشانزليزيه الشهير فكأنك تسير فى حارة اليهود إذ المتاجر على صفى هذا الشارع الضخم مملوكة لليهود .. فاذا أضفنا إلى كل هذا أن فرنسا بلد حر يفتح الباب للجميع ويترك الحرية في تكوين الجماعات والتنظيمات لأدركنا مدى التأثير الذي يستطيع الصهاينة أن يبلغوه محتمين وراء جمعياتهم وتشكيلاتهم ومدعمين بنفوذ أصدقائهم فى دوائر الحكومة والاقتصاد والجماعات والصحافة، ومزودين بأموالهم الوفيرة التى يبذلونها عن طيب خاطر لنصرة القضايا اليهودية والصهيونية.

الاغتيال فى السينما الفرنسية

تعتبر تجربة الثنائى **كوستا جافراس** (يونانى الأصل) **وجورج سمبران** (أسبانى الأصل) فى فيلم (زد) ذات أهمية بالغة بالنسبة لتاريخ السينما الفرنسية والأوروبية، لا لمجرد أنها تقدم رؤية سياسية تبدو وكأنها ثورية وجريئة ولها جاذبيتها بالنسبة للمتفرج العادى، بل هى هامة لأنها استطاعت أن تستغل عمليات الارهاب السياسى – وفى مقدمتها «الاغتيال» – لتحقق دمج مدروس لشخصية «اليهودى» مع عالم الأغيار بعد أن اهتزت فيه معظم الحقائق الثابتة : الأخلاقية والسياسية والدينية والقانونية، وتركت مكانها للحقائق المشكوك فيها والقائمة على الخُدا ع والعنف والعنصرية.

إن ما حققته أفلام الاغتيال التى أنتجتها السينما الفرنسية أو شاركت فى انتاجها مع دول أخرى منذ بداية الستينيات وتعد الآن من كلاسيكيات الارهاب والعنف السياسى.. ينم عن قدرة فائقة على خلط الأوراق واثارة تساؤلات محصلتها خدمة الشخصية اليهودية .. فبعد مشاهدتنا لفيلم **(زد)** ١٩٦٩ يصبح السؤال من هو البطل الحقيقى: هل هو النائب اليونانى المجنى عليه أم مساعده المحامى اليهودى مانويل؟ ويدفعنا فيلم **(الاغتيال) لإيف بواسيه** ١٩٧٢ إلى محاولة معرفة طبيعة العلاقة بين الصحفى مجهول الهوية فرانسوا أدريان والزعيم المغربى ساديبل ومدى ارتباط هذه العلاقة بالشخصية اليهودية. وفى **«اغتيال تروتسكى» لجوزيف لوزى** ١٩٧٢ يصبح السؤال المثار هو هل يمكن الأكتفاء بإدانة ستالين بتهمة التحريض على اغتيال الزعيم اليهودى المنشق تروتسكى أم أن المجتمع الأوروبى بأكمله لعب دوراً فى هذه الجريمة؟ وفى فيلم **(يوم ابن آوى) لفريد زينيمان** ١٩٧٣ يصبح من المثير استقراء ملامح القاتل اليهودى بعد أن أصبح الاغتيال بالنسبة له وسيلة لتأكيد الذات وسط مجتمع أفقده القدرة على الشعور بالانتماء الأجتماعى والوطنى، ويثير فيلم **« ستافسكى» لآلان رينيه**١٩٧٤ نفس المفهوم عندما يصور شخصية الشاب اليهودى ستافسكى الذى بسط نفوذه على المجتمع بابتكاره وسائل للنصب تهيئ له مجاراة شخصيات مرموقة من الأغيار تحيط بها الشكوك والريبة ويكون مصيره فى النهاية الاغتيال، ويطرح فيلم **(ايكاروس .. عصر الارهاب) لهنرى فرنيه**١٩٨٠ تصوراً خيالياً عن العلاقة بين اتهام شاب يهودى باغتيال أحد رؤساء الجمهورية فى الستينيات وبين ماحدث فى معسكرات الابادة النازية ضد اليهود خلال الحرب العالمية الثانية.

وتستمر هذه التساؤلات والأطروحات تفرض نفسها على أفلام الاغتيال فى السينما

الفرنسية حتي يومنا هذا، ومع ذلك استطاع معظمها فى ظل التمويه الصهيونى والانبهار العربي بكل مايكتبه النقد الأجنبى أن يفقدنا القدرة على الرؤية الموضوعية لها، وعندما نعيد تحليلها فى محاولة لإيجاد رؤية عربية لها سندرك أننا نبحث فى مسلمات لم يعد أحد يريد خدشها أو مراجعتها .. الا أن هذا لا يمنع من خوض معركة الاثبات طالما كان فى داخل هذه الأفلام الأدلة والبراهين..

أغتيال (زد) وكيف يختلق البطل اليهودى

تؤكد **«بولين كايل»** فى كتابها (Deeper Into Movies)[٢] «أن فيلم **(زد)** لايستمد ملامحه من تقاليد الفيلم الفرنسى بقدر مايعكس تأثره بأفلام الجانجستر الأمريكية وأفلام السجون وميلودراميات الأربعينيات المناهضة للفاشية (مثل **«كل رجال الملك»**) والتى توقفت السينما الأمريكية عن انتاجها خلال فترة الماكارثية» .. ولاشك أن **كوستاجافراس** حاول فى **(زد)** أن يوسع من أفق هذه التقاليد ومن رؤيته السياسية .. إلا أنه لم يكن مستعداً أن يواجه قضايا العالم بدون أن تغفل عينه عن الانحياز للشخصية اليهودية والقضايا الصهيونية .. والنتيجة أن أفلامه أصبحت موضع جدل عنيف بين اليسار واليمين والوسط معاً .. فهو يقف مع اليسار فى **(زد)** ومع اليمين والصهيونية فى (الاعتراف) ومع اليسار اليهودى فى (**القسم الخاص**) ويؤيد الولايات المتحدة والمخابرات المركزية فى **(حالة حصار)** ثم يعود ليناهض الولايات المتحدة ودورها فى شيلى فى (**مفقود**) ويدعى التوازن فى عرض القضية الفلسطينية من أجل مناصرة الدعاوى الصهيونية فى (**حنا ك**) ثم يقف بصراحة مع الصهيونية فى **(خيانة)** ويعيد أجواء معاداة السامية ضد اليهود فى فيلمه **(صندوق الموسيقى)** .. وباختصار هو شيوعى فى يوم من الأيام، مناهض للشيوعية فى يوم آخر .. صهيونى على استيحاء أحياناً، صهيونى على طول الطريق معظم الأحيان! ..

ما الأمر اذن؟ هل نحن أمام مخرج متناقض مع نفسه؟ كلا بطبيعة الحال .. فليس هناك من هو اكثر أنسجاماً وتكاملاً فى الفكر من **كوستا جافراس** .. السبب فيما يبدو تناقضاً هو أننا لم نحاول أن نستكشف لب أفلامه واكتفينا دائماً بقشورها الخارجية وأذكر هنا تصريحه فى المجلة الانجليزية «فيلمز أندفيلمنج» والذى قال فيه :«أنا أنفى بشدة مايقال عن أننى رجل بلا قضية، ألعب تارة على حبل اليسار وتارة أخرى على حبل اليمين. أننى أظهر مشاعرى الخاصة فى بعض أفلامى، وأترك عليها بعضاً من بصماتى، أما عقيدتى فإننى أحتفظ بها لنفسى على الأقل حتى الآن»[٣] ..

وحتى الآن لم يصرح جافراس لأحد بعقيدته السياسية.. رغم الأحاديث العديدة التى أجريت معه فى كل صحف ومجلات العالم!

إن المضمون الحقيقى الذى يختفى فى أعماق الصورة أحيانا ويبرز فى مقدمتها أحيانا أخرى هو أن كل أفلام جافراس تعكس ملامح بطل لم يقتصر تمرده على علاقته بالاتجاهات والأحداث والأيديولوجيات العالمية.. بل امتد فيما بعد حتى شمل الكثير من التقاليد الفكرية المألوفة فى المجتمع.. هذا البطل هو «اليهودى العالمى»! .

إن جافراس لا يرضى فى كل أفلامه بغير مقياس البطولة للشخصية اليهودية بديلا، وهو على هذا الأساس يشن حربا شاملة علي المعتقدات السياسية سواء اليسارية أو اليمينية طالما أن الهجوم لصالح الشخصية اليهودية.

ورغم أن أغلب أفلام جافراس مأخوذة عن أحداث ووقائع سياسية حقيقية إلا أن اختياره لهذه الوقائع التى يكيفها دائما لصالح البطل اليهودى يعكس موقفا متعمدا لا يمكن تجاهله أو تبريره فى ظل أى منطلق.

فى فيلم (زد) نتابع التحقيق في جريمة اغتيال الزعيم اليونانى لامبراكيس النائب البرلمانى عن الحزب اليسارى الديمقراطى في فترة الملكية.. ويجرى هذا التحقيق على ثلاث مستويات فى آن واحد : القضاء، الصحافة، وأصدقاء النائب البرلمانى وفى مقدمتهم المحامى اليهودى الشاب مانويل (يصفه جنرال البوليس المتورط فى جريمة الاغتيال بأنه نصف يهودى وهو ما يعنى أنه يهودى من ناحية الأب) الشاب الأمين الواعى لكل ملابسات الاغتيال والذى يعرض نفسه للأخطار من أجل استمرارية أفكار زعيمه والتصدى لأعدائه، ويصبح فى النهاية هو الشخصية المطاردة من القوى الفاشية فى اليونان ورغم ذلك لا يستسلم حتى يتم اغتياله فى نهاية الأمر.

ويصف **جافراس** دور المحامى مانويل بقوله : « لم يكن قاضى التحقيق فى قضية الاغتيال ليجرؤ على البحث عمن يقف وراء القتلة وعلى الوصول إلى وزارة الداخلية وإلى القصر الملكى، إن مانويل المحامى هو الشخصية التى تتحدث عن ذلك. إنه أكثر الشخصيات قربا منى بعد شخصية (زد) أى الشخصية التى أجد نفسى فيها إذا جاز التعبير، ومانويل محق عندما يطالب بوجود رجال أمن، وعندما يقترح أن تنظم مجموعته نفسها، وهو واثق من وجود عدو من الضرورى التصدى له»[٤]..

ويشهر **جافراس** ومنذ اللقطات الأولى لعناوين فيلمه (زد) السلاح على عدو واضح

المعالم بالنسبة له وهو الدين المسيحى؛ فمن خلال المزج بين ما يقرب من عشرين وساما ونيشانا عسكريا يونانيا من عصور مختلفة نجد الصليب وصورة السيد المسيح هما العنصران الرئيسيان فى التيمة التشكيلية للمقدمة.. ورغم تنوع رسوم الصلبان تبقى صورة السيد المسيح لتحتل الشاشة كعنصر متكرر حتى نصل لنهاية العناوين لنرى صورة لصليب نصف معقوف تتداخل مع صور متحركة فى الفيلم تصور اجتماعا حكوميا فى إحدى المدن اليونانية حيث نرى مسئولا عن الزراعة يعلن : «إننا نستخدم لمقاومة الآفات الزراعية مركبا كيماويا أحرز نجاحا عظيما فى فرنسا.. إن هذه الآفات ظهرت أول مرة فى أعقاب وباء آخر اجتاح الأرض وسيحدثكم عنه قائد الشرطة» ويقف قائد الشرطة يقول بتقريرية تدعو إلى السخرية : «هناك آفة أخرى يختص بها الأمن القومى هى الشيوعية.. وهى تحتاج إلى عملية رش مبكرة بين التلاميذ - اذا سمحتم باستخدام هذه الاستعارة- ثم الجامعات والمصانع والمزارع وقوات الجيش. إن ظهور الاشتراكية والإمبريالية والشيوعية قد اقترن بظهور اضطرابات على سطح الشمس تلقى ظلا على أمجاد كوكبنا. لقد لاحظ العلماء زيادة البقع الشمسية بعد ظهور الهيبز والأفكار السلبية التى سادت إيطاليا وفرنسا والسويد وأمريكا».

وبعد هذه المقدمة الساخرة ذات الدلالة يصل فيلم (زد) إلى ذروة أحداثه باغتيال النائب البرلمانى بتحريض من قائد الشرطة ولكن بواسطة أداة فاشية أخرى تطلق على نفسها «منظمة حماية النظام الملكى للمسيحيين».. وهى منظمة تنادى : «بالإبادة ولكن بمنطلق مختلف، فالهدم والبناء هما دعامتا الحياة لكل البلاد المسيحية والمتدينة، من لا يذعن لا يعمل.. لا رأسماليين ولا عمال، ولا يمين ولا يسار، الكل شعب واحد ولكن علينا أن نطهر المكان أولا وسنبدأ بالمثقفين الخونة، علينا أن نحشد الشباب لتقاوم العدو ولنجعلها حربا مقدسة».

وهكذا يعادل جافراس بين تعانق الرمز العسكرى (الأوسمة) مع الرمز الدينى «الصليب» وبين اتحاد الفاشية العسكرية مع الفاشية الدينية ليجسد دورهما فى هدم كل من يخالف أهدافهما.

وخطورة فيلم جافراس هو أنه يرجع السبب فى تصاعد هذه الفاشية إلى خواء وتردد وضعف وهزال وغباء من يملكون القدرة والرغبة على مقاومتها سواء من اليسار أو اليمين طالما كانوا من الأغيار، بينما تبقى الشخصية الإيجابية الوحيدة فى نطاق الأحداث هى

شخصية المحامى اليهودى مانويل.. ورغم أن الشخصية المحورية للفيلم هى شخصية النائب البرلمانى الذى تم اغتياله.. إلا أن الواقع الذى يقدمه جافراس يؤكد أن مانويل ليس هو فقط الجدير بخلافة النائب القتيل، بل إنه الوحيد الكاشف لكل مواطن الضعف فى شخصية النائب وحاشيته.

.. وهو ما يهمنا توضيحه فى الجدول الاتى[٥] :

أسلوب معالجة جافراس لشخصية النائب ومعاونيه
فى مواجهة شخصية المحامى اليهودى مانويل

١- يستقطب النائب البرلمانى القتيل إلى ميدان السياسة بوصفه بطلا أوليمبيا وطبيبا. كان بالنسبة للحزب وجها جديدا.. تجاربه محدودة وغير مؤثرة على المستوى السياسى، ويتذكر أحد زملائه من الأطباء إحدى المظاهرات التى شارك فى قيادتها وكانت تتكون من أربعة أفراد يحملون لافتة عليها شعارات لمناهضة التجارب الذرية وسط طريق الأوتوستراد الخالى من المارة!!	١- يكتسب مانويل مواقفه السياسية من أبيه.. فهو نصف يهودى - أى أنه يهودى من جهة الأب - ومواقفه أكثر فعالية من الناحية الجماهيرية وفلسفته فى التعامل مع الجماهير يكتسبها من حكمة قالها أبوه : «أطعم الدببة لتتحاشى أذاها».
٢- عندما يعلم النائب بأمر التهديد باغتياله لا يهتم بحجة أنها تهديدات فارغة وبأن الشائعات بدعة جديدة وأن على الشرطة مواجهة مسئولياتها.	٢- يرفض منطق النائب لإيمانه بأن الشرطة خلف هذا التهديد : «إننا نطلب عون الزمرة التى وشت بنا للأمريكيين» وتؤكد الأحداث صدق رؤيته.
٣- تحرض الشرطة أصحاب الصالات لمنع النائب من أن يقيم مؤتمرا لأنصاره، بينما يقنعه قائد الشرطة بإقامة	٣- يعترض مانويل على إقامة المؤتمر بالقاعة وتتأكد شكوكه عندما يتم محاصرتها أثناء إلقاء النائب لخطابه ثم

المؤتمر فى قاعة صغيرة عبر أحد الميادين ويوضع سماعات لنقل خطبته للجماهير .

٤- تعانى زوجة النائب من علاقاته النسائية.. ويبرر النائب عدم رؤيته لأولاده وخلافه مع زوجته بأنها مجرد مشاكل طبيعية بعد زواج دام ١٥ عاما.. وعندما تتم عملية اغتياله يحاول البوليس استغلال علاقاته النسائية للنيل من سمعته.

٥- بعد محاولة الاغتيال.. يرفض معاونو النائب اتهام الشرطة بحجة أنه يجب توافر حسن النية لأن هذا الاتهام بدون دليل.

٦- قبل وفاة النائب متأثرا بجراحه لا يواجه معاونوه الأمور بواقعية بل يستسلمون لآمال فارغة حول إنقاذه : «طالما أنه لا يزال على قيد الحياة».

٧- معاونو النائب ينتابهم الخوف والتردد عندما تذكر الصحف أن الشرطة تحاول إلقاء تبعة الاغتيال عليهم لأن استخدامهم مكبرات الصوت كان وسيلة

تحريض الجماعات الإرهابية على الاعتداء على النائب وأعوانه أثناء مرورهم عبر الميدان.

٤- لايبدو أن له علاقة غير مشروعة.. لايهتم بتأنقه وملابسه.. إخلاصه فى التعامل مع زوجة النائب عقب الحادث يذكرها بأيامها السعيدة مع زوجها. فهو إنسان محافظ على الأخلاق ومن ثمة على المثل الدينية.

٥- يعترض مانويل على هذا المنطق ويخبر النائب العام بأن قائد الشرطة مريض بالكذب، ويذكره بأنهم أبلغوه بالتهديدات التى تلقاها النائب وينهى حديثه : «يجب تذكيرك بأنك السبب فى اغتياله».

٦- يشكك فى هذا التفاؤل الغبى: «ما معنى على قيد الحياة؟ قلبه لا يزال ينبض ولكن ذهنه قد ضاع ، وكذلك الرجل.. ويجب أن تكون لدينا الرغبة فى الانتقام».

٧- يثور ويذكرهم بالتقرير الخاص بمؤامرة الاغتيال ثم يقول ساخرا : «أنطلب عون لجنة الصليب الأحمر أو لجنة حقوق الإنسان؟ أتقترحون موقفا

متعمدة للتحريض ولأن خطاب النائب ولهجته وهجومه العنيف على الحكومة كلها عناصر فجرت مشاعر الجماهير، فيقرروا الدفاع عن أنفسهم لأن القانون فى جانبهم، ولأن الشرطة افتقرت إلى الحزم فى مواجهة عملية الاغتيال.

دفاعيا؟يجب ألا نفعل ذلك.. علينا أن نهاجم يجب أن نهاجم الأشخاص».

٨- تتوقف حركة أعوان النائب انتظارا للتطورات.

٨- يقوم بتوزيع التماس يطالب فيه بالتحقيق.. ويذهب إلى الجامعة ويتحدث إلى جماهير الطلاب .. مما يدفع بقائد الشرطة إلى أن يطلب رصد خطواته حتى لا يستغل الموقف، فهو يهودى!!

٩- معاونو النائب مع بدء التحقيق مع الجناة من الجماعات المسيحية ورجال الشرطة يعاودون ترديد شعاراتهم : «سنستأصل شأفة الرجعية وسنفوز فى الانتخابات بأغلبية ساحقة».

٩- محاولة لاغتياله.. يهرع على إثرها ليقدم دليلا إلى المحقق يؤكد فيه أن الشرطة كانت مجرد أداة للجريمة لأنهم ليسوا من الشجاعة والذكاء حتى يدبروا مؤامرة اغتيال بهذه الخطورة.. وأن الأوامر أصدرها أشخاص مرموقون فى الحكومة والقصر الملكى.

١٠- يتواري معاونو النائب ويتم إبعاد مساعده الأول إلى جزيرة بعيدة عن المدينة.

١٠- يتم اغتياله وتزعم الشرطة أنه سقط من الطابق السابع لمبنى إدارة الأمن أثناء محاولته الهرب!!

وعلى الرغم من أن **كوستاجافراس** يصف دور المحرضين العسكريين والدينيين فى حادثة معاصرة ترتبط تحديدا بفترة الستينيات.. فإنه يواجهنا فى نهاية الفيلم بحوار قصير بين أحد الصحفيين وقائد الشرطة المحرض الأول على جريمة الاغتيال والمحذر من يهودية مانويل وذلك فور خروجه من غرفة التحقيق بعد القبض عليه.

الصحفى : أتعتقد أنك ضحية العدالة مثل دريفوس؟

قائد الشرطة : (غاضبا) دريفوس كان مذنبا!!

فما هى العلاقة بين قائد الشرطة اليونانى وبين الجنرال الفرنسى اليهودى الفريد دريفوس؟

وما هى العلاقة بين تهمة التحريض على الاغتيال وتهمة الخيانة التى كانت موجهة ظلما إلى دريفوس؟

من الواضح أن جافراس أراد أن يربط بين قضية الجنرال اليهودى واتهامه بالخيانة لحساب الألمان خلال القرن الماضى وبين عودة ظهور الفاشية من خلال الجنرال المعادى للسامية وأنصاره من الجمعيات المسيحية . إن التوحيد الذى يسعى إليه هو الجمع بين فاشية الماضى وفاشية الحاضر، فكلاهما يوحى أن الاتجاهات الدينية تسانده، وكلاهما معادٍ للسامية،، فكلاهما وراء امتهان كرامة دريفوس اليهودى البرىء واغتيال مانويل المحامى اليهودى الشجاع... والنتيجة؟

قمة الإقحام والافتعال والقدرة على لى عنق الأشياء!!

اغتيال بن بركة وشبح كوريال

بعد النجاح الضخم الذى حققه فيلم (زد) قرر المخرج الفرنسى الشاب **«إيف بواسيه»** أن يقدم حدثا سياسيا آخر كان ما زال حيا ملتهبا فى الأذهان، وهو مؤامرة اغتيال الزعيم المغربى **المهدى بن بركة** عام ١٩٦٥ وجاء فيلمه **«المؤامرة الفرنسية» أو «الاغتيال»** ١٩٧٢ ليعكس ملامح هذه المؤامرة. وقد احتفظ بملامحها المميزة باستثناء الأسماء وبعض الشخصيات الثانوية التى أضافها أو مزجها مع شخصيات أخرى.و لكن فى مقابل ذلك حاول كاتب السيناريو والحوار **جورج سمبران** - مؤلف (زد) **وبن بانرمان** استغلال هذه المؤامرة لبلورة وجهات نظر ذاتية تبتعد تماما عن واقع ما حدث وتطرح رؤى خاصة

للعناصر الرئيسية التى لعبت دورا رئيسيا فى التحريض على الاغتيال.و فى تنفيذه،. وفى تصوير طبيعة العلاقة بين شخصية الزعيم السياسي بن بركة واسمه فى الفيلم «ساديل» وبين شخصية الصحفى اليسارى الفرنسى «داريان» الذى قيل إن المحرضين استغلوا علاقته الوثيقة بابن بركة ليلعب دورا مشبوها فى استدراجه من مقره فى جنيف إلى باريس بحجة مشاركته فى برنامج تليفزيونى عن قضايا العالم الثالث ليلقى حتفه على يد عدوه اللدود وزير الداخلية المغربى الجنرال **محمد أوفقير** ويسمى فى الفيلم (قصار).

عندما عرض فيلم **(اغتيال)** كان قد مر على مؤامرة اغتيال المهدى بن بركة أكثر من ست سنوات، وبدأت تتكشف تقريبا كل ملامحها وأبعادها. ووفقا لما جاء فى بداية الفيلم ونهايته فإن وكالة المخابرات المركزية كانت هى المحرض الرئيسي.وهى الوحيدة التى استطاعت تحريك كل الخيوط سواء من الجانب الفرنسى أو المغربى.. ويعلن **ايف.بواسيه** عن ثقته في هذه النتيجة بقوله : «الرأى عندى أن وكالة المخابرات المركزية هى المسئول الرئيسى عن مقتل بن بركة، وأعتقد أيضا أنه يتعين الربط بين اختفاء بن بركة واختفاء زعيمين اخريين من زعماء العالم الثالث هما **باتريس لومومبا وتشي جيفارا**. لقد كان الرجال الثلاثة علي اتصال وثيق ببعضهم البعض، وكانوا زعماء منظمة القارات الثلاث. وقد انهارت تلك المنظمة بعد وفاتهم. وجدير بالذكر فى هذه المناسبة أن المؤتمر الذى كان من المقرر عقده فى هافانا والذى كان بن بركة سكرتيره العام لم يقدر له أن يعقد إذ وقع حادث اختطاف بن بركة قبل موعد انعقاده بثلاثة أشهر.. وفي اعتقادى أن بن بركة قد اختطف لهذا السبب»(٦).

وفى ضوء كلمات بواسيه يميل المرء إلي الاعتقاد أنه كان أكثر ا هتماما لتأكيد مقولته منه بإظهار الحقيقة، إذ أن ربطه بين اغتيال لومومبا ١٩٦١ واغتيال بن بركة ١٩٦٥ واغتيال جيفارا ١٩٦٨ بخيط واحد – وهو منظمة القارات الثلاث – لايتفق مع الملابسات والدوافع المختلفة التي أدت إلى اغتيال الزعماء الثلاثة سواء بواسطة المخابرات المركزية أو أى قوى أخرى.. كما أن هذه النتيجة انمحت فى ظلها عناصر عديدة لعبت دورا هاما فى التحريض على المؤامرة وليس مجرد تنفيذها.

والفيلم ،حتى يحصر المخابرات المركزية دون سواها فى بؤرة الاتهام، يضع أفرادها في نطاق حادثة حقيقية منطلقها أن **الملك الحسن** «ملك المغرب» كان يرغب فى ملاقاة أستاذه الجامعى القديم بن بركة ليتغلب على بعض الصعوبات الداخلية وأنه يعتزم أن

يسند إليه منصبا وزاريا على أمل استرضاء المعارضة وعلى هذا فإنه يقوم بعملية اتصال بالزعيم المنفى بواسطة شقيقه الذى كان حينذاك في ألمانيا الغربية وكان مؤهلا للتفاوض مع بن بركة[٧].

وفى بداية فيلم «اغتيال»[٨] تستغل هذه الحادثة للتمهيد للمؤامرة من خلال موظف فرنسي يدعى لستين من المخابرات الفرنسية – سنكتشف فى نهاية الفيلم أنه مجرد أداة فى يد المخابرات المركزية – وهو يستمع إلى حديث رجل المخابرات الأمريكى فرجسون وهو يعرض معلوماته حول مفاوضات سادييل مع رجال رئيس الدولة والرؤية الأمريكية لهذه المفاوضات

لستين : ألا يضع سادييل شروطا للعودة؟

فرجسون : لقد وضع فعلا. ولكن ثمة نقطتين فى الاتفاق لا يمكننا قبولهما.. الأولى إبعاد «قصار» من وزارة الداخلية، بل إبعاده نهائيا من الحكومة، وبمجرد عودة سادييل إلى بلاده سيبعدها عن منطقة النفوذ الغربى وهذا مالا نسمح به بحال من الأحوال ولهذا أصبح لزاما تهيئة لقاء بين سادييل والكولونيل قصار على أن يبقى وراء الستار..

ولا يظهر العميل الأمريكى فرجسون بعد ذلك إلا فى نهاية الفيلم وبعد أن يتم استدراج سادييل إلى باريس واختطافه ثم اغتياله وما نتج عنه من أحداث وإشاعات هزت العالم والعاصمة الفرنسية، وبدأت حملة واسعة لكشف دور المخابرات الفرنسية فى المؤامرة.. ووسط هذه الضجة يظهر فرجسون واثقا من نفسه سعيدا بما تحقق. وإذا كان الفيلم قد بدأ وهو يتآمر مع أحد الفرنسيين على سادييل.. فإن نهايته يبدو فيها ساخرا من هؤلاء الفرنسيين فى حضور عميله المغربى الكولونيل قصار!

فرجسون : أصدقاؤنا الفرنسيون عصبيون.

قصار : إنهم يصرون على سفرى.. مم يخافون؟

فرجسون : لعل ثمة شاهدا مجهولا.

قصار : وقد يعود سادييل ليثير مخاوفهم.

فرجسون : الموضوع اشترك فيه كثير من الهواة.

قصار : استجوابه لم يسفر عن نتيجة.. والبحث فى جنيف لم يكن مجديا.

فرجسون : ليتنا نفذنا خطتنا الأصلية أو نقلتموه إلى بلدكم لاستطعت أن تحمله

على الاعتراف.

قصـــار : إنك لاتقدر الرجل حق قدره ولا يمكنك أن تكسر شوكة رجل كهذا.. ساديل كان بطلا ومات ميتة المقاتل مفتوح العينين!!

فرجسون : لعلك علي حق. نحن نفضل هؤلاء الرجال أمواتا حتى ولو أخذوا معهم بعض الأسرار، كان ساديل. أحد القادة الشعبيين الخطرين فى العالم الثالث، والباقون فى الحكم يمكننا التفاهم معهم أو قلب نظام الحكم. وكان يجب التخلص من ساديل حتى ولو كانت هناك فضيحة فستقع على البوليس الفرنسى ومن الحكمة دائما أن يتوفر كبش فداء.(يضحكان)

والتركيز على اتهام المخابرات المركزية فى فيلم «اغتيال» لايقصد به كما يظن لأول وهله تأكيد رؤية يسارية تجاه إحدى قوى البطش الامبريالية.. وإنما يقصد به التمويه على دور تأكدت فعاليته فى مؤامرة بن بركة.. ونقصد به دور المخابرات الإسرائيلية (**الموساد**). لقد ظهرت دلائل عديدة تؤكد أنها لعبت دورا رئيسيا فى جميع مراحل المؤامرة نذكر منها:

١- العلاقة المشبوهة بين إيلى ترجمان والمخابرات الإسرائيلية، وكان ايلى مساعدا للجنرال أوفقير للعمليات السرية وهو يهودى مغربى ويحمل الجنسيتين الإسرائيلية والمغربية.. وقد أوحى لأوفقير فى بداية التخطيط بعملية الخطف : «أنه لايمكن خطف المهدى بن بركة إلا إذا استدرج إلى باريس أو مدريد حيث يكون البوليس فى إحدى هذه الدول متواطئا معنا» - إلى أن يقول ترجمان : «ومن المعلوم أن لدينا أصدقاء كثيرين فى باريس سواء فى أجهزة البوليس أو المخابرات السرية أو داخل الحكومة نفسها..» وايلى ترجمان هو الذى فاتح العناصر الفرنسية الرئيسية المتهمة فى عملية الاختطاف والاشتراك فى الاغتيال[٩] وفى مقدمتهم «لومارشان» النائب البرلمانى عن دائرة ليون. وهو محام لامع وافق على مشروع الاختطاف مقابل عشرين مليون فرنك.

٢- الاتهامات التى وجهت إلى الموساد بقتل بن بركة بالتعاون مع جهات فرنسية وغير رسمية، وقد وجدت هذه الاتهامات من يعترف بصحتها فى اسرائيل.. فصحيفة (بول) (المرمى - بالعبرية) الصادرة فى تل أبيب فى ديسمبر سنة ١٩٦٦ صدرت صفحتها الأولى بعنوان مثير هو : (اسرائيليون فى مقتل بن بركة) اعترفت فيه بأن شخصية يهودية حاولت إقناع بن بركة بتمويل فيلم عن العالم الثالث. وأن أحد

الشهود قال فى شهادته أمام المحكمة : «أن بن بركة عرف أن جهات إسرائيلية أو أموالا إسرائيلية سوف تساعد على إنتاج الفيلم الذى كان وسيلة لاستدراجه إلى فرنسا.. ولما عرف تراجع عن الفكرة، إذ لم يكن واردا أن يتعامل مع الإسرائيليين، ويشير هانى الخير فى كتابه «أشهر الاغتيالات السياسية» إلى أن مقال مجلة «بول» الإسرائيلية قد نشر بعد ذلك فى مجلة «نيويورك تايمز» فى ابريل سنة ١٩٦٧.

٣- ما أجمع عليه كل من الكاتب الفرنسى **جيل بيرو** فى كتابه الوثائقى **«رجل على حدة»** والكاتب الأمريكى **بوب وود وارد** فى كتابه «الحجاب»(١٠) - على دور الكاتب اليساري اليهودى **هنرى كوريال** فى عملية اختطاف المهدى بن بركة وكيف أسهم عن قصد أو غير قصد - كما يدعى الكاتبان - فى اغتياله.. والملابسات التى دفعت الصحافة الفرنسية إلى وصفه بأنه : «قائد شبكات الإرهاب العالمية» وتأكيد الإعلام السوفيتى بأنه يعمل لحساب جهاز الموساد ووصف كوبا له بأنه عميل للمخابرات الفرنسية، والعلاقة التى يوردها فيلم «اغتيال» بين «ساديبل» وصديقه الصحفى اليساري فرانسوا داريان سواء خلال الحرب الجزائرية أو خلال عملهما معا فى المعارضة المغربية ومشاركتهما فى منظمة القارات الثلاث تؤكد أن فرانسوا هو نفسه كوريال.. وهو نفسه الرجل اليهودى الذى وصفته مجلة «بول» الإسرائيلية بأنه أقنع المهدى بن بركة بالسفر إلى باريس ثم أدرك متأخرا حصيلة ما فعلت يداه..

٤- وأخيرا يأتى كتاب **«كل جاسوس أمير»** لليهوديين **«دان زافيف»** و **«يوسى ميلمان»** ليضع النقط على الحروف حول دور المخابرات الإسرائيلية فى قضية اغتيال بن بركة، فتحت عنوان «التآمر لاصطياد بن بركة» يقول الكاتبان : «اجتمع «مائيرا ميت» مدير المخابرات الإسرائيلية أو «الموساد» - مع الجنرال «أوفقير» فى فرنسا فى خريف عام ١٩٦٥ لإعداد الشرك لاصطياد «بن بركة» وفى ٢٩ أكتوبر ١٩٦٥ تمكن عملاء إسرائيليون من إغراء «بن بركة» على مغادرة جنيف والتوجه إلى باريس لمقابلة زائفة مع منتج سينمائى، وهناك فى باريس قام ثلاثة من ضباط الأمن الفرنسيين المتعاونين مع المغرب بالقاء القبض على بن بركة». ورغم أن الكاتبين يحاولان بعد ذلك إبعاد تهمة الاغتيال عن الموساد واتهام أوفقير ورجاله بارتكابها إلا أنهما يستطردان بعد ذلك فى تصوير ردود الأفعال حول هذه الجريمة : «أصدر الرئيس الفرنسى ديجول تعليماته بإجراء تحقيق للكشف عن كيفية اختفاء «بن

بركة» فى قلب باريس، وكشف التحقيق ليس فقط عن العلاقة الإسرائيلية - المغربية، وإنما أيضا عن تورط المخابرات الفرنسية، واجتاح ديجول غضب شديد خاصة وأنه كان يتشكك فى أن المخابرات الفرنسية ربما تتآمر ضده. وقرر ديجول إعادة تنظيم جهاز المخابرات الفرنسية. وصب جام غضبه على إسرائيل أيضا. فكيف تقوم دولة حليفة لفرنسا مثل إسرائيل بالعمل من وراء ظهره، وكرد فعل على اغتيال «بن بركة» أمر الرئيس الفرنسى بنقل مقر قيادة الموساد فى أوروبا من باريس، وأصدر تعليماته أيضا بوقف جميع أنواع التعاون فى مجال المخابرات بين فرنسا وإسرائيل. وبينما قام ديجول بتحويل اغتيال بن بركة إلي فضيحة داخل فرنسا، فإن إسرائيل سعت إلى إخفاء كل علاقة لها بالحادث حتي لا تتحول إلى فضيحة جديدة مثل فضيحة **لافون**، وبذل زعماء حزب الماباى الحاكم كل جهد ممكن للحيلولة دون ذيوع مسألة تورط الموساد فى عملية الاغتيال.. وهنا يصبح السؤال : هل لعب فيلم **ايف بواسيه** دورا فى التمويه على الدور الإسرائيلى أم كان هدفه الأساسى تبرير هذا الدور من خلال تصويره للعلاقة بين «بن بركة» و«كوريال»؟!!

إن تجاهل بواسيه للدور المتكامل لليهود والمخابرات الإسرائيلية وتركيزه على اتهام المخابرات المركزية وحدها - رغم النظريات التى أجمعت عليها التحقيقات والمؤلفات والمقالات التى شارك فى كتابتها اليهود أنفسهم - يؤكد أنه لا يريد للمتفرج أن يرى إلا ما يريد هو أن يراه، ولأنه يعى طبيعة المعلومات التى يخفيها عن دور اليهود والموساد فإنه يدور حولها ليحقق عدة أهداف أهمها :

- إتاحة الفرصة لشخصية فرانسوا داريان للظهور كشخصية يهودية تصلح «كبش فداء» لمؤامرات المخابرات الأمريكية والفرنسية والأغيار عموما.

- التشويش على صورة الزعيم العربى (ساديل) وتقديمه كسياسى رومانسى يفتقد الرؤية الاستراتيجية لمعطيات الواقع السياسى المعيش.

- التأكيد على أن من شاركوا فى تنفيذ مؤامرة اغتيال «ساديل» وتوريط فرانسوا داريان يكتسبون جنورهم الإجرامية من معايشتهم للنازى ولرجال الجستابو خلال الحرب العالمية الثانية.

والتعامل مع القشور الظاهرية لفيلم «اغتيال» جعل بعض المفكرين العرب يرون فيه خطوة شجاعة وجريئة فى التعامل مع مأساة اغتيال «الزعيم بن بركة». وبينما وافق

المتخصصون فى مجال النقد السينمائي العربى على تمجيد الفيلم باعتباره علامة إيجابية فى الرؤية الغربية للشخصية العربية، نجدهم من ناحية أخرى يرصدون من داخل العمل السينمائي نفسه سقطة درامية وسياسية على حد تعبيرهم تمثلت كما يرى الناقد المصرى سامى السلامونى[11] في أن الفيلم صاغ ثلثيه الأولين - أو حتى نصفه - صياغة سياسية رائعة لنضال زعيم من العالم الثالث وتآمر المخابرات الأمريكية والفرنسية لتصفيته لصالح نظام رجعى، ثم يتحول فجأة فى ثلثه الأخير - أو نصفه الثانى - إلى شىء آخر تماما.. مجرد مغامرات بوليسية يهرب فيها فرانسوا داريان من مطاردات (العصابة) حتى يموت بيد صديقه رجل المخابرات الأمريكية هوارد (**روى شيدز**) ». إن الفيلم بهذا الانحراف كما يرى سامى السلامونى يفقد قيمته الأولى كلها لأنه يصبح فى هذا الجزء مجرد فيلم بوليسى يجرى فيه **جان لوى ترينتينيان** (ممثل دور داريان) كثيرا ويدوخ مطارديه، ويصرف النظر عما إذا كان الفيلم عن (بن بركة) أم لا فإنه بالتأكيد ليس عن فرانسوا داريان وقصته مع الشرطة والمخابرات.

وهذه النتيجة التى يصل إليها **سامى السلامونى** هى استجابة منطقية لمن يتعاملون مع هذه الأفلام بمنطق النوايا الحسنة.. دون أن يضعوا فى الاعتبار أساليب الالتفاف حول الأحداث التاريخية من أجل مناصرة الشخصيات اليهودية. فالفيلم بالتأكيد عن (فرانسوا داريان) وعن كفاحه واضطهاده واستسلامه ثم مقاومته مرة ثانية، وأخيرا اغتياله عندما يقرر الثورة من أجل مبادئه وأصدقائه وجذوره الثورية والأخلاقية. ويصبح بالنسبة للجميع (فرنسيين.. وأمريكيين.. وعرب) عدوا شرسا، صلبا عنيدا، ليؤكد حقيقة بطله فى آخر قصة كان يكتبها عن مقاتل فى صفوف جيش التحرير أثناء حرب الجزائر.. اعتقله البوليس أثناء قيامه بمهمة وأرغم على العمل لحساب المخابرات، ولكنه لم يتخل عن مثله وآرائه فى السياسة والالتزام السياسى.

وأمام تمرد داريان كان طبيعيا أن نسمع فى نهاية الفيلم رجل المخابرات الفرنسى الذى دفعه إلى دوامة المشاركة فى مؤامرة اغتيال بن بركة، يصفه أمام الحشود من الصحفيين والمعلقين السياسيين بقوله :

«رجل ذو ماضى مجدب وجد قتيلا بمسدس فى يده، وأثبت التحقيق أنه انتحار. كان فى وضع ميئوس منه على الصعيدين الأدبى والمهنى، إنه ليس جديرا بأن تمجد حياته، وأن يعتبره بعضكم بطلا شعبيا».

لقد تحفز خيال **بواسيه وسمبران وبازرمان** منذ البداية لكي يصلوا إلى كلمة النهاية «يعتبره بعضكم بطلا شعبيا» فإن جملة كهذه تبلور نظرتهم تجاه شخصية فرانسوا داريان الثورى الذى نراه يسير وحيدا مستوحشا فى مجتمع زائف لا ينسجم معه.. تحاصره المؤامرات وتحيط به تهمة «الخيانة» و«الوشاية» من شخصيات تتميز بالتآمر والخداع والكذب وتكتسب جذورها من فاشية كامنة رغم وضعها الاجتماعى المبهر ووظائفها المهيبة، ويأتى فى مقدمة هؤلاء المحامى الفرنسى اللامع (لامبرير) الأداة الفرنسية للمخابرات الفرنسية فى التعامل مع داريان، وصورته تكاد تتشابه مع شخصية «لومرشان» النائب البرلمانى والمحامى اللامع الذى ساهم فى الحقيقة فى اغتيال بن بركة مقابل عشرين مليون فرنك..

داريان : أليس هذا «أكونتى» الذى يعيركم الفيلا.

لامبرير : نعم أنطوان أكونتى.

داريان : هذا رجل مجرم، رجل عصابات ويملك عشرات من منازل الدعارة وارتكب العديد من الجرائم فى شمال افريقيا وعمل لحساب الجستابو أثناء الحرب. ألا تخجل من التعامل معه؟

لامبرير : أنت آخر من يلقى بالمواعظ.

داريان : إنى أنسحب.

لامبرير : لن يمكنك الانسحاب..سيتم كل شىء بطريقة رسمية. ثم لنفرض أن أكونتى نذل إلا أنه طالما أدى خدماته للحكومة، واليوم يسهل عودة سادبيل إلى وطنه والغاية تبرر الوسيلة.

وعندما يشعر داريان بالريبة نجده يطير إلى جنيف بصحبة صديقه «فينيو» لمقابلة «سادبيل» ليضعا أمامه الصورة بكل سلبياتها ليتخذ بإرادته المطلقة موقفا يتناسب مع الظروف المريبة المحيطة به..

سادبيل : آن لى أن أعود.

فينيو : والاتفاق مع العناصر الفاسدة؟

سادبيل : ما كنت لأقبل لو أن الشروط مجحفة.. يهمنى تبصير الجماهير بالحقائق.

فينيو : (بابتسامة ساخرة) وهل يرضى قصار بهذا؟

سادييل : إن عدت ذهب-قصار.

فينيــو : أتعتقد أنه يرضخ؟ معه الجيش والأمريكيون ورجال الأعمال والمخابرات الأمريكية والفرنسية.

سادييل : سيكون هذا اختبارا للقوة (يتأمله فرانسوا بدون اقتناع)

فينيــو : أتلقى بنفسك بين براثن الذئب؟

سادييل : براثن الذئب فى نظرى هى المنفى. كل شىء هنا جميل ونظيف ودقيق ولكنه لا يغنينى عن حنينى للوطن.

فرانسوا : (ثائرا)!! افترض أنه ليس لك وطن مثلى.

سادييل : (ينظر إليه ثم يردد بعد لحظات) أعرف جيدا أين وطنى.. أعرف صوته ومذاقه ورائحته، وفى سبيله أتواطأ مع الشيطان لأراه مرة ثانية.

وهذا الحوار من أبرز ما كتب فى الفيلم ليعكس الموقف الحقيقى من شخصية الزعيم العربى (سادييل) إنه حوار يحطم كل الثقة التى حققها سادييل بمواقفه السياسية التى أكسبته هالة الزعماء وجعلته صديقا لكثير من حركات التحرير العالمية. ويصوره كرومانسى يتميز بالأنانية والضعف، متجاهلا دوره كزعيم سياسى تتطلب مواقفه الصلابة والصبر والقدرة على التحمل، ومتجاهلا أيضا النظرة الموضوعية للمحاذير والأخطار الحقيقية التي تواجه رغبته فى العودة للوطن - بل يصل به إلى قمة اهتزازه عندما يعلن استعداده للتواطؤ مع الشيطان فى سبيل هذه العودة. وينتهى هذا الحوار بإشارة رمزية تفضح صناع الفيلم من اليهود.. عندما يضع على لسان فرانسوا جملة : «افترض أنه ليس لك وطن مثلى» .إنها جملة لا تتفق مع طبيعة العلاقة بين فرانسوا وسادييل ولكنها تتفق مع النتيجة التى تجعل فرانسوا رغم كل ما يواجهه من الأغيار أكثر تماسكا من سادييل، بل وتجعله فى النهاية بريئا تماما من اغتيال هذا الزعيم العربى، ولا يكتفى الفيلم بهذه المواجهة، بل يخلق مواجهة أخرى بين سادييل وتلميذه المغربى آجام الذى تم اغتياله بعد أن أصبح الشاهد الرئيسى فى عملية خطف أستاذه. وكان آجام مقيما فى فرنسا ليحضر بمساعدة زوجته الأوروبية للدراسات العليا فى التاريخ السياسى، ولكن قبل أن يتم اغتياله يجعل الفيلم من شخصيته مدخلا آخر لإدانة شخصية سادييل وتشويهها واتهامها بالأنانية وقصر النظر.

آجــام : أصحيح ما يقولونه؟

سادييل : ماذا يقولون؟

آجـــام : اعتزامك العودة للوطن؟

سادييل : أجل هذا صحيح.

آجـــام : هل عودتك جـزء من خطة استراتيجية؟ أم لتستمتع بالشمس وزرقة السماء وظلال النخيل وأصوات النساء فى الأسواق؟

سادييل : بل للوجوه الصارمة وعبيق أشجار البرتقال.. للعمال الذين يقصدوننى لأعلمهم القراءة.. لضحكات الأفراح وصيحات المآتم.. من أجل كل هذا سأعود..

لقد كان اللقاء بين آجام وسادييل وسيلة أشد خبثا للسخرية من شخصية سادييل، وهذه المرة ليس من خلال حواره مع إنسان أوروبى ولكن مع شاب عربى يدرس الاستراتيجية والتاريخ السياسى.. وشخصية آجام كما يقدمها الفيلم هى ترجمة حقيقية لشخصية الشاب **التهامى الأزمورى**(١٢) - الطالب المغربى فى فرنسا والشاهد الرئيسى فى عملية اختطاف بن بركة.. حيث أنه كان يرافقه فى شارع الشانزليزيه عندما أبعده المختطفون عن المهدى بن بركة وقادوه فى سيارة سوداء، وزوجة التهامى الأزمورى النرويجية هى التى أبلغت أصدقاء الشهيد بن بركة من مغاربة وفرنسيين بحادثة الاختطاف حيث أبلغوا المسئولين فى الأمن والخارجية الفرنسية.

وعلى مستوى الواقع لم يقتل الأزمورى كما اغتيل الشاب آجام فى فيلم **ايف بواسييه** وهو أيضا ما حدث بالنسبة للسياسى اليهودى **هنرى كوريال**(١٣) التى تشير كل الدلائل على أن شخصية داريان فى الفيلم كانت تجسيدا لشخصيته، فهل كان الفيلم يبغى بهذه التغييرات الجذرية فى مصائر شخصياته البعد عن مطابقة الأحداث للحقيقة لأسباب قانونية، أم للتأكيد على أن رومانسية سادييل فى التعامل مع الوقائع أدت إلى سقوط الضحايا من أصدقائه سواء من العرب أو اليهود.

والفيلم لا يكتفى بهذه الشراك الخداعية بل إنه يوحى بمناصرته لأفكار بن بركة عن القضية الفلسطينية من خلال عبارات عن هذه القضية، وجدها البعض منا عبارات تحكم وحدها بشجاعة الفيلم، ففى أول لقاء بين داريان وسادييل فى قصر الأمم فى جنيف نسمع سادييل يقول للصحفيين :

صحفى : لم قبلت الاشتراك فى هذا الاجتماع؟

سادبيل : لأنى أعتقد أن المشكلة الفلسطينية أكبر وصمة فى التاريخ الحديث وطلبت هيئة الأمم المتحدة رأيى وجئت أدلى به.

صحفى : أطلبت منك المقاومة الفلسطينية التوسط فى صراعها مع السلطات الأردنية؟

سادبيل : إنى تحت أمر المقاومة الفلسطنية.

والفيلم قد يبدو أنه يعطف على مأساة الشعب الفلسطينى ويحس إحساسا إيجابيا تجاه ضحايا إسرائيل،ولكن لماذا لم يذكر اسم إسرائيل بينما يركز على المنازعات الفلسطينية الأردنية؟ وماهى دوافعه فى ربط ما حدث بين الفلسطينيين والأردنيين عام ١٩٧٠ بأحداث المفروض أنها تدور قبل اغتيال بن بركة فى أكتوبر سنة ١٩٦٥.. لماذا يختلق مشاكل فى مواجهة المقاومة الفلسطينية بينما لم تظهر إلى حيز الوجود فى يناير عام ١٩٦٥ وكانت فى فترة اغتيال بن بركة مصدر ترحيب من كل العالم العربى بوصفها الميلاد الحقيقى للثورة الفلسطينية؟.

ربما يرى البعض أن تحايل الفيلم على تواريخ الأحداث، خاصة وأنه لم يذكر الأسماء الحقيقية لأبطاله قد جعله يتعامل بحرية مع الأحداث المعاصرة ملتقطا منها ما يكثف شخصياته ويثريها، عارضا الرؤى الحقيقية لمن ساهموا فى إنتاجه. وهذا صحيح إلى حد بعيد.. فالتحايل على الأحداث وتواريخها فيما يخص الموقف اليهودى من الشخصية العربية قد أدى فى فيلم «**اغتيال**» إلى الإيحاء بشمولية الصراعات العربية سواء على المستوى الفردى (**بن بركة – أوفقير**) أو المستوى العام (الفلسطينيين – الأردنيين).. وهى صراعات يصل مغزاها بسهولة للمتفرج الأوروبى، بينما نتجاهلها نحن أمام انبهارنا بالمواقف المؤثرة، والحوارات الخطابية الرنانة التى تلتقى فى ظاهرها مع الأمانى القومية لشعوب العالم الثالث خاصة عندما يناصرها أشخاص من أمثال الأوروبى داريان الذى كان مقاتلا فى صفوف جيش التحرير أثناء حرب الجزائر.. وهذه حقيقة ترتبط بشخصية (**هنرى كوريال**) وعلاقته بثورة الجزائر.. لكن هذه الحقيقة عندما توضع فى مجال التقييم التاريخى تصبح هى الأخرى حقيقة خادعة تكمل إطار الصورة ولكنها لا تنفى زيفها.

فلقد رأى **هنرى كوريال** فى حرب الجزائر فرصة لكى يرغم البلاد العربية على فك الحصار حول إسرائيل وحاول الاتفاق مع يورى افنيرى على مشروع لمنح المناضلين الجزائريين عونا إسرائيليا عسكريا. يكون من نتائجه مناصرة الجزائر بعد تحررها

الحتمي لإسرائيل وأن تكون وسيطا بين إسرائيل ومصر(١٤)!!

إن فيلم **اغتيال** بن بركة يكاد يقترب في هدفه من فيلم **(زد)** فكلاهما يتستر بصورة أو أخرى خلف شخصيات سياسية مسيحية مثل (لامبراكيس) أو مسلمة (المهدى بن بركة) من أجل تقزيمهم أمام شخصيات يهودية تتحول من شخصيات هامشية إلى نماذج تدعو إلى الإعجاب.

تروتسكي.. التائه

وبينما كان **«اغتيال»** لايف بواسيه يعيد نجاح **«زد»** ويحقق إقبالاً جماهيريا ملحوظا.. ظهر في نفس *العام فيلما آخر عن الاغتيال السياسي* شاركت فرنسا في إنتاجه مع إيطاليا وانجلترا وكان بعنوان **«اغتيال تروتسكي»** ١٩٧٢ للمخرج الأمريكي الأصل **جوزيف لوزى** وانتاج **دينودى لورينتس وجوزيف شافيتل ونورمان بيرجين**.. وكتبه **نيقولاى موسلى وماسولينو داوميكو** عن اغتيال الزعيم الروسي **تروتسكي** في المكسيك عام ١٩٤٠، وبذلك تصبح هناك ثلاثة أفلام تعرضت لشخصية تروتسكي خلال عامين فقط وهي: **نيقولاس والكسندر** ١٩٧١، اغتيال **تروتسكي** ١٩٧٢، **ستافسكي** ١٩٧٣. ثم **«تروتسكي بكايوكان»** (١٩٧٥) **لرالف بوش**.. وجمعيها يدور في نطاق الاحتفال بمرور ثلاثين عاما على اغتياله.

لم يكن فيلم **«اغتيال تروتسكي»** تطورا ملموسا في مسيرة مخرجه جوزيف لوزى بل *استكمالا لأفلامه اليهودية* **(موبيستي بليس- أشكال في منظر طبيعي - مستر كلين)** ويكتفي فيه بموقف تروتسكي من الستالينية دون أن يقترب من مواقفه الشهيرة من إقامة وطن قومي لليهود. فالرجل كان ضد فكرة *القومية اليهودية*. وكان رأيه *أن حل المسألة اليهودية، ليس في تأسيس دولة يهودية ضمن دول أخرى غير يهودية*. وإنما في إعادة تركيب المجتمع تركيبا أمميا متماسكا(١٥). وعوضا عن ذلك اكتفى **لوزى** بالإلحاح على صورة «تروتسكي» التائه والمحتار في عالم الأغيار.

بدأ لوزى أحداث فيلمه في المكسيك حيث كان تروتسكي لاجئا هناك.. وكانت الحرب العالمية الثانية تصم الآذان بدوى قنابلها وأنباء انتصارات المحور في وقت بدأت الألوية *الحمراء ترتفع في أيدي ثوار المكسيك، وكان من أهداف الحزب الشيوعي المكسيكي* تصفية تروتسكي **(ريتشارد بورتون)** وهو نفس هدف ستالين الذى اختلف من ناحية المبادىء مع الثائر *ومؤسس الجيش الأحمر(!!)* وكانت روح تروتسكي عدائية بالنسبة لحاكم روسيا

وعباراته ضده قاسية كأنها الحراب. كان يصفه بقوله : «إنه لم يكتف بتحطيم المبادىء بل هو يحطم الرؤوس» وعندما تعرض تروتسكى لاعتداء فى منزله الشبيه بالقلعة الذى كان يحرسه أنصار من مختلف الجنسيات وتشاركه فيه زوجته المخلصة ناتاشا **(فالنتينا كورتيزى)** وحفيده الصغير، أجاب على سؤال للمحقق عن المحرض قائلا : «إنه ستالين بالطبع» وعندما عثر على جثة حارسه على إثر الاعتداء على المنزل شيد له نصبا فى الحديقة كتب فى لوحته أنه «من ضحايا ستالين».

وقد اختلف تروتسكى مع ستالين فى النظرية السياسية، فقد كان الزعيم المنفى ينادى باستمرار الثورة البروليتارية وتأسيس دولية رابعة، وهو أمر لم يكن ضمن مخططات ستالين، وعندما فشلت أول محاولة لاغتياله لأن الذين قاموا بها من الهواة فى مجال الاغتيال «اختير فرانك جاكسون **(آلان ديلون)** ليقوم بمحاولة فردية استنادا إلى علاقته الحميمة بجينا **(رومى شنايدر)** التى كانت تتردد على قلعة تروتسكى، وبالتالى سهلت له الوصول إليه، وتعلل جاكسون بعرض مقال على الزعيم المنفى ثم هوى على رأسه ببلطة حادة.. ومات تروتسكى متأثرا بجراحه.

والتيمة اليهودية الرئيسية فى فيلم «اغتيال تروتسكى» تأتى عندما يصف تروتسكى نفسه بأنه : «ملحد لذا فهو يفضل الذين يعبدون الشمس الحارة على الجثث الباردة» ويعلق على قول زجته أن يهوذا كان الخائن الوحيد وسط اثنى عشر تلميذا بقوله : «لو كان يهوذا قويا لكان هناك اثنا عشر خائنا».

والفقرات التى يرددها تروتسكى حول الإلحاد ويهوذا وخيانة الأغيار له وتصويره بوصفه التائه المطارد من روسيا إلى تركيا إلى النرويج وفرنسا وأخيرا المكسيك – كلها أمور يترتب عليها نتائج علينا أن نتصرف إزاءها بحذر – فنحن لن نستطيع أن نتبين إلى أين يؤدى مغزى كلماته حول «القوة» ودورها فى تحويل أنصار المسيح إلى خونة.. فهل المقصود أنه عندما ثار على ستالين كان صوتا وحيدا لايملك القوة الغوغائية التى امتكلها ستالين.. وأن يهوذا عندما واجه المسيح كان يملك الحق ولكنه لم يكن يملك القوة لذلك بقى هو الخائن الوحيد، وهو ما يعني أن القوة هى التى تلجم المبادىء وليس «الحق» وبذلك يجمع بين دور تروتسكى تجاه ستالين ودور يهوذا تجاه المسيح.. ويبقى ستالين والمسيح مرادفا لمعنى واحد هو التسلط على مقدرات الآخرين.

العجيب حقا أن يدأب السينمائيون اليهود على تقديم تروتسكى بمعزل عن كل السلبيات

الأيديولوجية التي يجدها الغرب الرأسمالي في الشيوعية سواء خلال حكم ستالين أو من جاءوا بعده.. فهو العمود الفقري للثورة البلشفية في «**نيقولاس والكسندر**» ومؤسس الجيش الأحمر في «**اغتيال تروتسكي**» والمنادي بحقوق البروليتاريا في «**ستافسكي**» - كل هذه الأشياء مدانة في العرف الغربي ولكن عندما ينادي بها اليهود تتأرجح على حبل الاضطرابات العنصرية وتصبح أفكارا قابلة للجدل والنقاش الهادىء ومبادىء للاحترام لا المناهضة.

ديجول وابن آوى

وفي عام ١٩٧٣ شاركت فرنسا في إنتاج فيلم «يوم بن آوى» المأخوذ عن رواية للصحفي الإنجليزي **فريدريك فورسايت** حققت رواجا كبيرا عند نشرها عام ١٩٧١ قبل أن يحولها المخرج اليهودي الشهير **فريد زينمان** إلى فيلم سينمائي ضخم.. تدور أحداثه عقب التغييرات التي أحدثها الرئيس الفرنسي ديجول في فرنسا، ولا سيما فيما يتعلق بتصفية الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث حدثت خلافات بينه وبين جنرالات الجيش الفرنسي في الجزائر ظهرت على إثرها منظمة الجيش السري الفرنسي المعروفة «واس»، وأثناء هذا الخلاف تكلف المنظمة قاتلا محترفا يطلق عليه اسم «الجاكال» - ابن آوى - وهو شاب يتميز بفطنة وذكاء نادرين وله خبرات سابقة في مجال الاغتيالات السياسية، للقيام بعملية اغتيال ديجول بعد أن فشلت عدة محاولات قام بها أعضاء المنظمة لاغتياله وراح ضحية إحداها الكولونيل باستيان عضو ال «واس» الذي قبض عليه عقب إحدى العمليات الفاشلة لاغتيال ديجول وتم إعدامه رميا بالرصاص .

كان الغرض من وراء تكليف الجاكال هو إعطاء الفرصة الكاملة لقاتل محترف غير معروف في سجلات دوائر المخابرات الفرنسية، ولكن العملية تتكشف بعد اختطاف البوليس لسكرتير قائد المنظمة واعترافه باسم الجاكال، مما يدفع دوائر الأمن إلى تجنيد خيرة رجالها لتعقب القاتل المجهول.. وبمساعدة رجال البوليس في عدة بلدان أوروبية وفي مقدمتها انجلترا ينجح البوليس في اكتشاف أمر القاتل وهو على وشك اغتيال ديجول خلال حضوره احتفالات يوم التحرير.

لقد ظهر «جاكال» في فيلم «**يوم ابن أوى**» مجرد قاتل مدفوع بنهمه للمال وتوكيد الذات. ولما كان يشغل عملا حساسا باعتباره قاتلا متخصصا في الاغتيالات السياسية كانت هذه الدوافع سببا يثير الرغبة في أداء عمله كرجل عادي من رجال الأعمال، فهو

يحمل بندقيته فى حقيبة رجال الأعمال السمسونيت ويجلس فى مكتبه كأنه باحث أكاديمى يخطط ويدرس مشروعه من خلال ملفات اغتيالات ديجول الفاشلة ثم يثير التساؤلات (كيف؟.. أين؟.. متى؟..).

والنجاح بالنسبة لجاكال كان أمرا ملموسا يحاول المحافظة عليه. فرغم أنه يشترط على أعضاء منظمة (واس) الذين فروا إلى النمسا فى عام٢ ١٩٦ وعهدوا إليه بمهمة الاغتيال بأنه لو قبض على أحدهم سوف يلغى العملية، إلا أننا نراه لا ينفذ هذا الوعيد بعد مقتل فلنسكى أحد أعضاء المنظمة.. لأنه فى الواقع لم يكن يريد التوقف عن معركة إثبات ذاته.. ونجده يستمر فى استخدام ذكائه فى اغتيال ديجول(١٧).

وقد ألقت بعض الأقلام العربية الضوء على معطيات أخرى لفيلم «يوم ابن آوى» نذكر منها ما كتبه **حسان أبو غنيمة** عن رؤيته لشخصية جاكال وهى رؤية تتفق فيما وصلنا إليه حول شخصية هذا القاتل.

يقول أبو غنيمة : «يعتبر سير الأحداث الدرامية فى **(يوم ابن آوى)** مجرد خلفية للمشاهد الرئيسية التى كان اهتمام المخرج محصورا بها فى محاولة منه لتحليل نفسية «القاتل» عبر وضعه فى عدة مشاهد تبرز على أنه «طريدة» يجب أن يشعر الجمهور بالإشفاق عليها وحتى التعاطف معها، وهذا الموقف هو محاولة من **زينمان** لتبنى وجهة نظر سياسية رغم أن فيلمه خال منها بشكل مباشر. فزينمان لا يخوض فى تفصيلات الصراعات السياسية الفرنسية إلا بشكل سطحى وعابر دون أن يحدد أيضا بوضوح أبعاد هذه الصراعات بين ديجول والجيش السرى، ولكن بتركيزه بشكل غير مباشر على القاتل تتحدد وجهة النظر المتعاطفة معه، أى أنه يتخذ وجهة النظر السياسية المؤيدة لهذا القاتل المرتبط أساسا بالجيش السرى».

إذنَ فالرؤى العربية تكاد تتفق على أن شخصية القاتل «الجاكال» قد لقت احتراما وتعاطفا من صناع الفيلم.. وهو أمر يصبح مبررا عندما نواجه بحقيقة كانت مجهولة بالنسبة لنا أثناء عرض الفيلم ويحددها الكاتب المصرى **محمود فوزى** فى كتابه (صهيونيون حتى أطراف أصابعهم) فهو يقول : «تبدأ أحداث فيلم (يوم ابن آوى) باتفاق عدد من الأحزاب المعارضة مع مجرم يهودى صهيونى على اغتيال الجنرال ديجول فى يوم الحرية فى ميدان الكونكورد..»

إن التحديد بأن (الجاكال) يحمل اسما انجليزيا هو (هال كالثروب) - كان يهوديا

صهيونيا سيجعلنا نعود مرة أخرى للخطأ الشائع الذى انتهجناه عند الحكم على الأفلام من منطلق إيماننا بأن الصراع فيها يجب أن يكون صراعا بين بشر عاديين وليس صراعا بؤرته الإيجابية يتربع عليها اليهود فقط، وما عداهم من الأغيار كتبت عليهم الأحقاد، وإذا تقمص الشر يهوديا يصبح الأمر حالة نادرة تفرضها الرغبة فى التوازم مع مجتمع أكثر شرا. وهذه الرؤية تفرض علينا إعادة النظر فى الجرائم التى ارتكبها (الجاكال).

سنجد أن جرائمه كمحترف اغتيالات من ضحاياها : الدكتاتور **تروجيلو** رئيس جمهورية الدومنيكان والرئيس الراحل **لومومبا** ثم الرئيس **ديجول** وهو ما يؤكد أنه قاتل يستغل صراعات الأغيار ولا يفرق بين الدكتاتورية التى يمثلها تروجيلو أو الاتجاهات الوطنية التى يمثلها لومومبا أو الصراعات التى يواجهها ديجول، فعدالة القضية السياسية ليست بالشىء الهام بالنسبة له كقاتل مرتزق ولايمكن أن تكون مطلبا لتحديد الأفضلية، فهو رجل أعمال وظيفته «الاغتيال السياسى» وأى جرائم أخرى لا يرتكبها حبا فى القتل ولكن لتأمين طريقه من أجل الهدف الأساسى..

وفى فيلم «يوم ابن آوى» لن نراه يقتل إلا مصورا إيطاليا حاول ابتزازه، وزوجه فرنسية شكل شبقها الجنسى خطرا على حياته، ودينماركيا شاذا جنسيا حاول استغلال فحولته. أما ديجول فقد أنقذته الأقدار.. ليس لأنه شرير مثل تروجيلو أو طيبا مثل لومومبا ولكن لأنه لم يقتل فى الواقع!!.

النصاب ستافسكى بين المسيح.. ونابليون

وبعد النجاح الذى حققه كاتب السيناريو **جورج سمبران** فى فيلمى **«زد»** و**«اغتيال»** نجده يعود مرة أخرى عام ١٩٧٤ ليشارك المخرج الفرنسى الكبير **آلان رينيه** فى كتابة فيلم **«ستافسكى»** الذى أنتجه ولعب بطولته ممثل فرنسا الأشهر **جان بول بلموندو**. وفيه يكرر سمبران تلاعبه بنفس الأفكار التى طرحها فى فيلميه السابقين.. حيث يحول الشخصية اليهودية - أيا كان موقفها أو دورها فى الحياة - إلى شخصية بطولية تستحق الإعجاب دون التأثر بأى شىء آخر يحيط بها.

فى **«ستافسكى»** يمد سمبران جذوره الفكرية إلى أعماق أشد سحقا لشخصية نصاب فرنسى يهودى من أصل روسى، وإلى آماد أكثر بعدا فى الماضى حيث يعود إلى بدايات

هذا القرن حتي ثلثه الأول، معتمدا على قصة حياة النصاب اليهودي الشهير الكسندر ستافسكي. الذي هاجر مع والده من روسيا إلى فرنسا عام ١٨٩٨، وحصل على الجنسية الفرنسية عام ١٩١٠، وخلال العشرينيات تنبه البوليس الفرنسي لأعماله المشبوهة في مجال الاحتيال والنصب وقدم للمحاكمة عدة مرات ولكن لم تصدر أي أحكام ضده بل كانت ترجأ إلى أجل غير مسمى.. وفي ١٩٣١ ينتحل ستافسكي اسم رجل يدعى سيرج الكسندر وأسس بمعاونة رئيس بلدية بايون الفرنسية مؤسسة قروض تابعة للبلدية.. وبدأت هذه المؤسسة تصدر سندات بفوائد وأصبح سيرج معروفا في الأوساط الباريسية لاسيما أوساط الصحافة والسياسة والأعمال كرجل ثري متزوج من عارضة أزياء جميلة ويعيش في ثراء فاحش وفي عام ١٩٣٤ اكتشف أمره على إثر سرقة ٥٠٠ مليون فرنك من المؤسسة التي يديرها وبدأت آنذاك ما عرفت بفضيحة ستافسكي لكنه سرعان ما هرب إلى سويسرا ولاحقه البوليس هناك ونجح في اغتياله.

ومهما يكن من أمر حياة ستافسكي فإن ما حدث بعد اغتياله هو الأمر الأكثر أهمية.. فبعد يومين من اغتياله قادت منظمة العمل الفرنسي اليمينية المتطرفة حملة ضد حكومة **شوتان**، وتفاقمت الأحداث بانضمام أطراف سياسية أخرى للحملة واتهم الجميع البوليس بالتواطؤ مع ستافسكي وبمحاولة طمس الحقيقة حيث تم اغتياله تحاشيا لافتضاح أمرهم وقامت مظاهرات عديدة نظمتها منظمة «العمل الفرنسي» ضد النظام البرلماني بينما الشيوعيون والاشتراكيون كانوا مرتاحين لما يجري ضد الراديكاليين المتربعين في السلطة. وفي ٦ فبراير ١٩٣٤ اشتبك اليمين واليسار وتدخل البوليس قامعا الطرفين بشكل عنيف، واعتبر هذا التاريخ يوما ممهدا لقيام الجبهة الشعبية في فرنسا.. وبعد أربعين عاما من اغتيال ستافسكي يجيء **بلموندو** لينتج فيلما عن حياته يشاركه بطولته **شارل بوابيه ، كلود ريتش ، آن دوبيري**.

وفي هذا الفيلم يعالج **سميران** نفس الموضوع الذي يدور حول رجل آخر من أولئك اليهود الذين انحرفوا تجاه الجريمة أو الأعمال سيئة السمعة ومحاولة خلق مبررات لانحرافهم تجاه الجريمة أو الأعمال المشينة والتأكيد على أنهم مجرد ضحايا ولا يستحقون الاهتمام في حد ذاتهم بقدر ما هم وسائل للوصول إلى حقائق تفضح الاخرين من الأغيار، كانت ستظل مخفية لولا شخصية كاشفة لها. وستافسكي كان يمتلك مقدرة ملحوظة على اختراع عمليات نصب ضخمة واختلاق مؤسسات تصدر سندات مزورة

وصندوق ائتمان لا أمان له. ومشروعات وهمية قامت على ذكاء نادر ولكنها ظلت وهمية.. وخلال مسيرته هذه يكشف النقاب عن انتهازية ولصوصية رموز الاحترام فى المجتمع الفرنسى.. ويكشف للمتفرج أن مأساته كانت فى من مهدوا له سبيل الانحراف وفى مقدمتهم زوجته المسيحية الحسناء **أرليت** حبه الكبير والتى دفعته مطالبها إلى ارتكاب كل جرائمه بينما كانت هى تحاول غزو مجتمع باريس الارستقراطى وتستسلم لمغامراتها العاطفية مع تاجر سلاح أسبانى، ومما يضاعف من حقارة وضع الانحياز أن ستافسكى رشا الكثيرين من أجل التغطية على جرائمه: رجال الشرطة، نواب البرلمان ذوى النفوذ من كل لون وحتى مفتش الشرطة الذى كان يتعقبه بإلحاح من أجل اللعب على ورقة الصراع بين اليمين واليسار.

والعنصر اليهودى فى فيلم **ستافسكى** هو العنصر الأكثر إنسانية فوالد ستافسكى عاش طوال حياته يخشى الفضيحة فلما قبض على ابنه أطلق رصاصة على صدغه وفوت على نفسه عناء مواجهة الناس.. وكان أقرب المقربين إلى ستافسكى الطبيب اليهودى الطيب د. **ميزى** والبارون **راؤول** . فقد ورطهما فى مشاكله ولكن بحسن نية وعندما سئل البارون: هل تتخلى عن ستافسكى وقد عرفت حقيقته؟ أجاب : أبدا وإن كنت أعتب عليه أنه كذب على. ويخلق الفيلم علاقة صداقة وطيدة بين ستافسكى وممثلة ألمانية يهودية تدعى **إيرينا وولفجانج** هربت إلى فرنسا من الاضطهاد النازى وتؤكد صداقتها لستافسكى أنه يستجيب لدوافعه اللاشعورية تجاه الإنسان اليهودى، دون أن يمتد بصره إلى ضحايا الأحداث السياسية وأبعادها لكى يستعيد صورة من صور الفيلم السياسى الواعى، والفيلم يجعل صداقته لايرينا تؤدى إلى الربط بينه وبين الزعيم الروسى تروتسكى الذى كان لاجئا سياسيا فى باريس، وكانت إيرينا على معرفة بأحد أعوانه. وقد اكتسبت شخصية ستافسكى كما قدمها المخرج **آلان رينيه** جاذبية نادرة خاصة من خلال أداء **جان بول بلموندو**.. ويعترف رينيه أن مهمته : «كانت هي الوصول إلى تطابق أسطورة ستافسكى على أسطورة بلموندو ليقدم جاذبية ذلك النصاب»[١٩].

ويعكس رينيه انبهاره بشخصية ستافسكى عندما يقول : «علاقتى بستافسكى تتلخص فى أنى عندما بلغت الحادية عشرة زرت متحف جريفار ودهشت لوجود نصاب إلى جوار المسيح ونابليون»[٢٠]، وعن طرحه لموضوع اضطهاد اليهود، يخلق علاقة بين ستافسكى والزعيم الروسى تروتسكى رغم أنها علاقة لا وجود لها تاريخيا، فنجده يقول : «أردت

إظهار سخرية التاريخ، أى كيف يتشابه قدر شخصين ويؤثر كل منهما فى الآخر ثم يفترقان وكيف يمكن لرجل بعيد تماما من تروتسكى أن تكون له آثار على شخصية سياسية مثل هذا الزعيم السوفيتى، ولا أسمى هذا الجانب السياسى فى الفيلم وإنما أفضل أن أطلق عليه الجانب القدرى».. وهى كلمات لا معنى ولا مغزى لها إلا فى حدود ربط مصير يهوديين روسيي الأصل : أحدهما نصاب والآخر زعيم سياسى، فى محاولة لخلق مغزى يوحى بشمولية الاضطهاد ضد اليهود!! خاصة وأن الاثنين كان مصيرهما الاغتيال.

إيكاروس.. وميراث كيندى

عندماحلت السبعينيات كانت هناك أساليب مختلفة انتهجها السينمائيون اليهود من أجل التعامل مع قضية اغتيال الرئيس الأمريكى جون كيندى ولما قدم المخرج الفرنسى هنرى فرنيه [٢١] فيلمه **«ايكاروس»** أو **«عصر الإرهاب»** ١٩٨٠ عن سيناريو **لهنرى فرنيه وبيديه ديكوان ومارك سميث** أعاد ما انتهت إليه التحقيقات حول هذه القضية ولكن بعد إدخال تعديلات أصدر من خلالها حكما جديدا على الاتجاهات الفلسفية والسياسية والاجتماعية الحاكمة لعلاقة السلطة بالفرد وعلاقة الأجهزة الأمنية بمن يملك سلطة القرار.. وتأثير هذا على القضايا اليهودية العامة والخاصة.

وفى فيلم «ايكاروس» يتم اغتيال الرئيس «مارك جارى» أثناء احتفالات تنصيبه رئيسا للبلاد للمرة الثانية، وبعد أن يعلن فلسفته فى الحكم فى عبارة موجزة وحكيمة : «قال برنارد شو هناك الذين يرون الأشياء كما هى والذين يسألون أنفسهم لماذا.. ثم هناك الذين يحلمون بأشياء لم تكن قط وما كانت ويسألون أنفسهم لم لا.. سأحاول أن أكون المجموعة الثانية».

.. ولما كان جارى واثقا مما يريد.. ولم يكن راغبا فى الاستسلام لكل ما يحيط به من سلبيات.. فإنه يبدد حياته ويدفع بنفسه إلى التهلكة، فإذا الذى كان خليقا به أن يكون رئيسا عظيما لنفسه ولوطنه، قد أثقلت حياته بالروح التراجيدية وكانت نهايته الاغتيال بطلقات ثلاث فى رأسه.

لقد طرح الرئيس جارى أفكارا تتناقض مع رغبات الأجهزة الأمنية، ومنها جهاز المخابرات الرافض لمبدأ التساؤل حول ممارسته. ويلخص النائب العام فولبى – الذى يبدأ

الفيلم بإعلانه إعادة التحقيق فى قضية الاغتيال – منظوره حول دوافع الاغتيال بقوله : «إن الرئيس والحكومة يسيطران على المخابرات، ولكن هذه المخابرات فى نفس الوقت هى التى تختار الرئيس فلا يمكن بالتالى أن يتخلى عنها والوحيد الذى تخلى عنها هو الرئيس جارى». ورغم أن الفيلم يجرد شخصياته وأماكنه من أى وقائع حقيقية.. إلا أن الأحداث لم تكن مجردة تماما والإشارة واضحة إلى اغتيال الرئيس جون كنيدى عام ١٩٦٣(٢٢) .

والفيلم يبدأ باغتيال الرئيس جارى وينتهى باغتيال النائب العام فولبى بعد أن أثار هو الآخر التساؤلات ووصل إلى نتائج تؤكد أن اغتيال الرئيس كان مؤامرة منظمة من قبل جماعة شبه عسكرية عالمية.. لاتدين بالولاء للحكومة، وهذه المؤامرة نظمت ونفذت باسم (الأمن القومى) وأن هذه الجماعة لا تعتزم قلب الحكم لأنها ليست جماعة ثورية تقاتل فى سبيل مبدأ، بل تكيف نفسها كحرباء لتبقى حية تساندها المخابرات أو بعض موظفيها بالعمل كعملاء لها، وأيضا أجهزة الجريمة المنظمة عندما يتفق ذلك وأهدافها، ويصبح وصول النائب العام إلى هذه الحقائق معناه نهايته المؤكدة.

والمخابرات تلجأ لاسم «ايكاروس» لتجعله رمزا لعملية اغتيال النائب العام ، وهو اسم يشير إلى أسطورة إغريقية تروى إن إيكاروس كان سجينا بأمر مينوس وهرب وصنع جناحين ألصقهما بظهره بالشمع لكنه أثناء طيرانه اقترب من الشمس التى أذابت الشمع ففقد جناحيه وسقط فى البحر.. وإذا كانت الشمس ترمز إلى الحقيقة و«ايكاروس» أسقط جناحيه لأنه اقترب كثيرا من الحقيقة.. وهو ما كان يجب حدوثه للنائب العام فولبى.. كما حدث من قبل لكل شهود النفى فى حادث اغتيال جارى، وفى مقدمتهم كما يدعي الفيلم الصحفى الصهيونى نيكولاس روزينكو.

إن شخصية روزينكو التى لا نراها على الشاشة إلا لثوان معدودة أتاحت فرصا عديدة **لهنرى فرنيه** ليقدم أمثلة للنظريات المألوفة عن علاقة اليهود بالأغيار، أهمها أن هذا الصحفى استطاع بمفرده أن يكشف النقاب عن دور المخابرات والجريمة المنظمة فى اتهام الشاب «ديسلو» بل وأن يضع علامات استفهام مثيرة حول اغتياله :

– لم تشرح جثة دسلو– لماذا؟

– ديسلو ينتحر بمسدس.. مسدس من؟ (نلاحظ هنا أن الفيلم رغم ارتباطه بوقائع حادثة اغتيال كيندى يتجاهل دور اليهودى جاك روبنشتاين فى اغتيال أوزوالد).

– طريق موكب الرئيس تغير في آخر دقيقة. كيف عرف ديسلو؟

– كان يعرف من قتل.. من؟

كل هذه التساؤلات التى يطرحها روزينكو فى نسخة من الكتاب الذي أصدرته زوجة ديسلو عن ملابسات اغتياله أثارت إعجاب النائب فولبى وفتحت له طرقا خافية فى مجال البحث عن القتلة الحقيقيين.. بل وتجعله يعيد التحقيق فى ملابسات اغتيال روزينكو نفسه.

لقد كان لدى الصحفى روزينكو الكثير مما يقال عن قضية اغتيال الرئيس جارى وعن طبيعة الإنسان اليهودى.. وأيضا وهذا هو المهم كان يهتم بالقضايا الإسرائيلية، وهو الأمر الذى يجعل المخابرات تلصق تهمة اغتياله إلى منظمة التحرير الفلسطينية مع إنكار المتحدث عن المنظمة بأى علاقة لها بقتل روزينكو، وتغلق الشرطة الملف ويشاع أن روزينكو فضل العمل بمفرده على المثول أمام لجنة هيجنز لأنه كان متعصبا بشأن هذه القضية أو بمعنى أدق متعصبا يهوديا ليهودى مثله هو ديسلو، ورغم أن شكوكه وأدلته كانت تنم عن فهم ووعى كبيرين.. وأنه كان على بينة بعدالة القضايا التى يحارب من أجلها سواء لصالح إسرائيل ضد العرب أو لصالح الشاب اليهودى ديسلو ضد من حاولوا توريطه فى اغتيال الرئيس.

وفى ذروة هذا الإنشاء المفتعل يقدم **هنرى فرنيه** شخصية عالم يدعى (ديفيد نجار) وهو أستاذ جامعى يجرى تجارب نفسية[٢٣] فى الجامعة حول تأثير السلطة على الفرد.. يستخلص منها أن فى ديمقراطية العالم المتحضر نجد ثلثى عدد السكان يطيعون أى أمر لأنهم تعلموا احترام السلطة، ويثبت من خلال معرفته بالشاب ديسلو الذى تطوع من قبل للمشاركة فى هذه التجارب أن استجابته لإطاعة الأوامر كانت أقل من استجابة الآخرين (لماذا؟) إلا أنه فى النهاية كان عليه أن يطيع الأوامر عندما تفرض عليه من سلطة أعلى وأن يفعل ما يؤمر به مبررا ذلك بأنه إذا أمرت طيارا بضرب قرية بالقنابل فهو لا يسأل عن الصواب والخطأ، إنه ينفذ الأوامر فحسب..

وهذه الاتجاهات والاهتمامات يستخدمها ديفيد نجار ليصل بها إلى رؤية يهودية حول ظهور الفاشية والنازية مستجيبا فيها لكل ما طرحه فرويد فى العشرينيات حول نظرية الجماهير والقائد.

النائب فولبى : لكن فى حالة إبادة شعب مثلا عندما يقرر طاغية أن يقتل ٦ ملايين رجل وامرأة وطفل (يقصد إبادة اليهود فى المعسكرات النازية) لابد من مليون من الأعوان من قتلة وجلادين.. ما الذى يجعل الجميع

يطيعون؟

د. ديفيد نجار : إنه تفتيت المسئوليات. هذا الطاغية يحتاج أولا لدولة بوليسية لهذا فهو يجند مليون بيروقراطى سيكون لهم كأفراد أهمية طفيفة.. وسيكلف كل منهم بعمل يؤديه، سيطيعون أوامره دون سؤال أو ندم لأن أحدا لن يرى أن دوره هو جزء من مليون!!

الفصل الثالث

الواقع والخيال فى اغتيالات رجال الدين ودعـاة السلام

إن أفلام الإرهاب كما نسج السينمائيون اليهود خيوطها تقتفى أثر النوعيات الأخرى فى السينما اليهودية ؛ فهى تنفر من رجال الدين غير اليهود، وتجد فى حوادث الإرهاب السياسى فرصا ذهبية للسخرية من القيم الدينية التى ترى أنها تسعى لإخفاء عجزها تحت أقنعة وثياب ومراسم زائفة. وسنلمس فى كل ما عرضناه من دراسات حول هذا الموضوع مدى التكرار للمشاهد المليئة بالتفاصيل الساخرة من المتدينين وأماكن العبادة ورجالها، وهى مشاهد لا تزيد على كونها مشاهد مقحمة ولا تصدر إلا عن آدميين فقدوا بصيرتهم فى ظل عنصرية بغيضة. ومع ذلك فالصورة تختلف درجاتها عند التعامل مع شخصيات دينية حقيقية ارتبط اغتيالها بالتاريخ القديم أو المعاصر.. هنا ستتفاوت أساليب الالتفاف حولها. وعلى سبيل المثال سنجد أنه بينما يخضع اغتيال الراهب الروسى **«راسبوتين»** عام ١٩١٦ للمنطق اليهودى الشائع فى مناهضة الدين المسيحى من خلال سلاح يسانده الواقع والتاريخ.. سنجد أفلاما أخرى تهتم اهتماما بالغا بالمعايير الإنسانية فى سلوك القس الأمريكى الأسود **مارتن لوثر كينج** الذى اغتيل عام ١٩٦٨، بوصفها معايير لا تنبع عن عقيدته بقدر ما تتحقق من المساندة اليهودية لها. ثم تتجه هذه الأفلام لأسلوب آخر سنلمسه فى تصويرها لاغتيال أسقف السلفادور **أوسكار روميرو** ١٩٨٠ حيث تتستر خلف تمجيد روميرو الظاهرى أحداث تؤكد أن اغتياله جاء نتيجة منطقية للتخلف الاجتماعى والخلقى بعد أن فشل الدين فى أن يؤثر على حياة الناس ورفاهيتم.

ومن ناحية أخرى اقترب السينمائيون اليهود من أحداث الإرهاب وعلاقتها بالمعتدلين من رجال السياسة الذين تم اغتيالهم لتعارض أهدافهم مع مصالح الإرهابيين إما لاستسلامهم لرغبات أعدائهم.. أو لمزج قراراتهم بعنصرى العاطفة والصراحة من أجل

تحقيق السلام مع الشعوب بعيدا عن تهديدات الحرب والعنف.. وقد ظهرت شخصيات حقيقية مثل **«غاندى» - «الملك عبد الله» - «أنور السادات» - «ميخائيل جورباتشوف»** فى أفلام ومسلسلات تليفزيونية، وأيضا شخصيات خيالية شيدت ملامحها على مواقف سياسية كانت دائما تتناسب مع الفكر الصهيونى السائد وقت تصوير هذه الشخصيات سينمائيا.

راسبوتين.. الاغتيال الذهبى

كان السينمائيون اليهود، وهم يغيرون جلدهم ويرفعون راية العداء ضد التعصب فى فيلم **«التعصب»** ١٩١٦ يضعون فى اعتبارهم أيضا ما يحدث فى العالم من أحداث لليهود مواقف متبادلة بينهما.. هناك إرهاصات الثورة البلشفية وسقوط **آل رومانوف**.. هناك الحرب العالمية الأولى التى دخلتها الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٧.. ثم كانت الجهود المستميتة من أجل إعلان **وعد بلفور** (١٩١٧) لإنشاء وطن قومى لليهود.

ولقد دأبت السينما الأمريكية والأوروبية على التعامل مع الثورة البلشفية وسقوط آل رومانوف وقدمتها فى أكثر من عشرة أفلام.. ولكنها جميعا أفلام تقلد نفسها فالثوار والعنف السياسى، والعلاقات المعقدة بين أفراد عائلة رومانوف، ونواح التوتر والخوف وسط طبقة النبلاء، والشخصيات الشعبية التى تتأرجح على حبل الاضطرابات السياسية والاجتماعية.. كل هذه الأشياء كانت موجودة فى عصر رومانوف .. ولكن عندما قدمت على الشاشة كانت على غرار الأحداث الثانوية التى يتفرع منها الحدث الرئيسى وهو **«راسبوتين»** وفضائحه وعملية اغتياله. ولم يكن غريبا أن تحمل أغلب الأفلام التى قدمت عن الثورة البلشفية وآل رومانوف اسم «راسبوتين»[1] والسؤال ماهى الأسباب الحقيقية وراء هذا التركيز على راسبوتين؟

كان راسبوتين يوم وفاته فى السابعة والأربعين من عمره.. أمضاها يشرب الخمر ويعاشر النساء من كل الأعمار والطبقات.. وقبل عشر سنوات من اغتياله وجد نفسه وراء عرش الإمبراطورة الكسندرا الألمانية الأصل، يوحى لها بكل تصرفاتها حتى جعلها تقنع الامبراطور نيقولا بقدرته على حماية آل رومانوف بمعجزاته ونبوءاته. وكان من الطبيعى أن يحقد عليه النبلاء فى البلاط الامبراطورى ويتآمرون على حياته. وترجع الناقدة الأمريكية **بولين كايل**[2] السبب فى التركيز على أسطورة راسبوتين فى سبعة من الأفلام التى

شاهدتها عن سقوط آل رومانوف إلى الثراء الدرامى الذى تفجره هذه الشخصية.. وهو أمر يمكن قبوله لو كان سقوط آل رومانوف يعكس فى طياته فقط نظرة ساخرة أو غاضبة إزاء القيم التى كانت تسود نطاقه الاجتماعى.. بحيث يصبح التعامل مع راسبوتين فى ٢٩ فيلما سينمائيا فى بداية التسعينيات له ما يبرره باعتباره القوة الرئيسية التى تفت من عضد هذا المجتمع.. ولكن الأمر كان أكثر من ذلك، فراسبوتين كان واحدا من عناصر عديدة ومتشعبة أدت فى النهاية إلى سقوط آل رومانوف.

إن الصفة المميزة لهذه الأفلام هى تكرار تصوير راسبوتين بملابسه الدينية السوداء وبشعر لحيته الأسود الكثيف.. ونظراته المشعة بالتسلط والرهبة.. والصليب الضخم المتدلى على صدره، وحديثه الذى يخرج من بين شفتيه كالفحيح. بحيث نجده بهذه الصورة يضخم قوة الشر المجرد.. وينقلب مع الأجواء الدينية المحيطة به.. الكنائس.. الأجراس.. الصلبان.. النساء المبتهلات المتوسلات تحت قدميه - إلى قوة متسلطة تشيع بين الناس الإحساس بأن المسيحية طبقا لسلوكه لعبت دورا هداما فى المجتمع الروسى سواء بين أفراد الشعب أو طبقة النبلاء، يساندها فى ذلك فضائح حقيقية وخيالية تحقق الهدف الدعائى المناهض للمسيحية والهدف التجارى الذى يخضعها لمشاهد الابتذال والمجون بحيث يأتى «الاغتيال» تتويجا ونصرا وحتمية فى مواجهة القوى المسيحية الشريرة .

أما فيلم **«نيقولاس والكسندرا»** ١٩٧١ الذى أنتجه الصهيونى العجوز **سام سبيجل** وأخرجه **فرانكلين شافنر** فقد كان يتطلب أهدافا أكبر.. كان يتطلب مسحا بانوراميا لكل الأحداث التى واكبت سقوط آل رومانوف لا لكى يؤدى كل منها دوره الخاص فى التاريخ، وإنما لكى يخلق أيضا مواقف بطولية للعناصر اليهودية المعاصرة لهذا السقوط. فالفيلم يرى أن التطورات التى حدثت فى روسيا فى مستهل القرن العشرين لم تبلغ ذروتها إلا مع اتهام الشعب الروسى للإمبراطورة بأنها على علاقة بالراهب راسبوتين.. وهو ما زرع بذور الكراهية فى قلوب الجميع، خاصة وأنهم كانوا يعتبرون القيصر مرجعا مسيحيا يدعو إلى التقديس.. مما دفع الإمبراطورة إلى تعيين ستولبين رئيسا للوزراء ليحكم روسيا بالحديد والنار، وهو ما يدفع شيوعيا يهوديا إلى اغتياله على درج أوبرا كييف وفى حضور القيصر وأفراد عائلته[٣] . والفيلم يدفع بالمتفرج إلى التعاطف مع اغتيال ستولبين من أجل مناصرة القاتل اليهودى، رغم أن الواقع يؤكد أن مشكلة ستولبين الحقيقية هى أنه كان من السياسيين المعتدلين[٤] وليس كما قدمه شافنر فى فيلمه.

ويصور فيلم شافنر عملية اغتيال راسبوتين وكأنها المكملة لاغتيال ستولبين بعد أن تآمر عليه الأرشيدوق ديمترى والأمير يوسوبوف الذى أطلق عليه الرصاص وقتله، ثم تأتى نهايةالفيلم باغتيال عائلة رومانوف برصاصات البلاشفة فى مشهد جرى تصويره وكأنه مذبحة أبرياء!!

وهذه النهاية المتناقضة مع كل معطيات الفيلم المناهضة لشخصية رومانوف تعكس الرؤية اليهودية المعاصرة للحكم الشيوعىْ فى الاتحاد السوفيتى وتتلاءم مع الدور اليهودى على مستوى واقع الأحداث عندما شارك اليهود عام ١٩١٨ فى التآمر على حياة **لينين** فأطلقتْ عليه الرصاص فتاة يهودية تدعى **دورا كابلان** فى محاولة لاغتياله..ْوتلتقى أيضا مع انشقاق **تروتسكى** عن **ستالين** بعد قيام الثورة البلشفية ثم نفيه من روسيا إلى أن تم اغتياله أثناء تواجده فى المكسيك. والمحصلة تناقض مع أحداث التاريخ من أجل مناصرة الشخصية اليهودية ظالمة أم مظلومة.

لوثر كينج .. المواجهة!

وفى التعامل مع الاغتيالات المعاصرة سنلمس أن السينمائيين اليهود غالبا ما يتأرجحون بين قطبين، هما قطب الحدث وتسجيله، والحدث واستغلاله لخدمة قضاياهم خلال فترات متقطعة أو متباعدة.

ورغم أن القطبين لا ينفصلان فى أهدافهما، إلا أن القطب الثانى لا يأتى استغلاله إلا من أجل التذكير أو التشويه أو لخلق عناصر تتسم باتهامات خلقية عميقة للعلاقات السياسية والاجتماعية فى مجتمعات الأغيار. حدث هذا مع اغتيال كنيدى عندما اقتصر التعامل معه تسجيليا ثم أعيد إلى الأذهان سينمائيا وتليفزيونيا بعد أكثر من عشر سنوات لا لسبب إلا لمناصرة قاتله **لى هارفى أوزوالد**. وحدث هذا مع اغتيال القسيس الزنجى الدكتور **مارتن لوثر كينج** ، وكان قد اغتيل عام ١٩٦٨ بعد أن أطلق قناص النار عليه أثناء تواجده فى مدينة ممفيس بولاية تنيسى فى إحدى المسيرات السلمية المطالبة بالحقوق المدنية للزنوج فى الولايات المتحدة.

فى أعقاب اغتيال كينج سارع السينمائيون اليهود إلى تسجيل تاريخ حياته فى فيلم تليفزيونى يعتبره Steven Scheuer من أهم الأفلام التسجيلية فى هذا العصر. كانت مدة

عرضه أربع ساعات، أنتجه اليهودى **ايلى لاندو**، وأشرف على تنفيذه المخرجان اليهوديان الكبيران **جوزيف مانكوفيتش** و **سيدنى لوميت**. وهما من العلامات البارزة فى مجال الفيلم الروائى.. وكان هذا الفيلم بعنوان «**كينج: تسجيل فيلمى، من مونتجومرى إلى ممفيس**».. ١٩٧٠، وفيه ترصد المراحل الهامة من حياة لوثر كينج من حملته الأولى ضد التمييز العنصرى سنة ١٩٥٥ عندما دعا زنوج مدينة مونتجومرى إلي مقاطعة اللوريات الكبيرة التى يملكها البيض، وتحقيقا لدعوته اندفع الزنونج إلى السير مشيا على الأقدام إلى أماكن عملهم.. واستمروا فى مقاطعتهم أكثر من عام. ثم يتتبع الفيلم بالتفصيل مسيرته السلمية من مدينة سيلما فى (ألاباما) إلى مونتجومرى عاصمة الولاية بهدف تقديم عريضة تتضمن مطالب الزنوج، وأخيرا التفاصيل الكاملة لحادث اغتياله فى مدينة ممفيس وجنازته المهيبة التي شارك فيها أكثر من مائتى ألف شخص فى مقدمتهم السيناتور **روبرت كنيدى**.. وقدمت هذه الأحداث البارزة فى حياة مارتن لوثر والتاريخ الأمريكى بدرجة عالية من الإحساس بالمغزى العنصرى وراء قتل الرجل. وبالتفاصيل الدقيقة فى حياته سواء من خلال تفسير شعاره : أنا أملك حلما، أو تجسيد ردود أفعاله من المواقف العنصرية المناهضة لحركته من الجنوبيين وفى مقدمتهم **إدجار هوفر** مدير المباحث الفيدرالية، والأهم من كل ذلك التركيز على الشخصيات اليهودية التي ساندت حركته سواء من السياسيين أو من المشاهير أمثال «**بول نيومان**» «**جوان وود وارد**»، «**هارى بيلا فونت**».. الخ. ورغم التناقض الذى يسجله التاريخ في الموقف اليهودى من الزنوج فى أمريكا فإننا لا نستطيع تجاهل دور اليهود فى مساندة حركة لوثر كينج.. فقد استمروا فترة طويلة ينشطون فى الدفاع عن الحقوق المدنية وغالبا ما كانوا هم المصدر الرئيسى لتمويل ودعم هذه الحركة. وبطبيعة الحال إذ كانت الدوافع الإنسانية هى الأسباب الظاهرة وراء هذه المساندة، فإن تأثير الأصوات الزنجية فى الانتخابات الأمريكية كانت هى العنصر الفعال للالتفاف حولها.

ظهر فيلم «**كينج – تسجيل فيلمى** » فى أعقاب الصدمة الفجائية التى أحدثها اغتيال مارتن لوثر ثم اغتيال روبرت كنيدى بعده بشهرين، أعقبه فى عام ١٩٧٣ ظهور مارتن لوثر فى مشاهد تسجيلية طويلة فى فيلم «**عملية السلطة**» ١٩٧٣ عن اغتيال كنيدى، وبعد ذلك لم تظهر شخصيته فى السينما أو التليفزيون إلا فى فبراير ١٩٧٨ أى بعد عشر سنوات كاملة من اغتياله حيث أنتج التليفزيون فيلما طويلا بعنوان: «**كينج**» لعب بطولته **بول وينفيلد** (لوثر

كينج) وسيسلى تايسون (زوجة لوثر) وكتبه وأخرجه **«آبى مان»**[٤].

وقد ظهر هذا الفيلم فى إطار مجموعة كبيرة من الأفلام التليفزيونية التى حاولت وصف وجه المجتمع الأمريكى فى ظل الاغتيالات.. فقد أنتجت شبكة A.B. C فى نهاية ١٩٧٧ **«محاكمة لى هارفى أوزوالد»** وأنتجت شبكة NBC فى فبراير ١٩٧٨ فيلم **«كينج»** وأنتجت شبكة CBS فى نفس الشهر فيلم **«روبى وأوزوالد»**. والواقع أنه كان هناك توقيت مدروس سواء بالنسبة للعودة إلى التعامل مع اغتيال الأخوين كنيدى أو العودة إلى حياة مارتن لوثر حتى اغتياله، فلم يكن ظهور هذه الأفلام وغيرها مجرد مصادفة. وقد أوضحنا ذلك فى مجال حديثنا عن اغتيال كنيدى فى فصل سابق. وما يهمنا هنا الدوافع وراء ظهور فيلم **«كينج»** فى هذه الفترة.

يوضح **فرانك ريتشى** فى مقالته فى مجلة «تايم» (١٣ فبراير ١٩٧٨) أن الفيلم كان تذكيرا للمشاهدين الشباب بملامح حركة الحقوق المدنية خلال الخمسينيات والستينيات وبطبيعة الحال لا يذكر ريتشى دور المسلسل فى تمجيد اليهودى الأبيض **ستانلى لفينسون** مساعد مارتن لوثر الذى يرفض الانضواء تحت لواء البيض والذى يحاول جاهدا رسم الطريق لمارتن لوثر بحيث أصبح هو عقله المفكر، وكان يتعامل مع الزنوج بإحساس أخلاقى واضح يتلخص فى الإيمان بقضيتهم ضد العنصرية والإخلاص لهم والتصرف اللائق فى مواجهة الأوضاع الاجتماعية التى يفرضها البيض عليهم، بحيث يصبح مصدرا للإزعاج للمباحث الفيدرالية مما يدفعها إلى مساومة لوثر كينج ببعض التنازلات الخاصة بمسيراته مقابل فصل ليفنسون عن الحركة بحجة أنه «شيوعى». ويحاول لوثر كينج مقاومة هذا الطلب، ولكن ليفنسون كان أكثر وعيا بما يحدث حوله. فهو يؤمن بأنه لايطرد من الحركة لأنه شيوعى أو لأن الماكارثية ما تزال موجودة فى أمريكا.. ولكن لأنه يهودى. وحفاظا منه على حركة لوثر كينج يقرر الانسحاب والحزن يملؤه لأنه يعلم حاجة الحركة إليه فى ظل المؤامرات التى يحيكها **هوفر** ضد **لوثر كينج** والتى ستنتهى باغتياله.

لاشك أن الأفلام التليفزيونية الثلاثة.. **«محاكمة لى هارفى أوزوالد»** - و**«روبى وأوزوالد»** و**«كينج»** كانت تتحد فى رؤيتها لدور الأجهزة الأمنية فى التحريض على اغتيال جون كنيدى ولوثر كينج. وكان اهتمامها منصبا على تقديم الشخصية اليهودية كضحية، أما بالنسبة لفيلم «كينج» فكان هناك هدف آخر هو حشد الرأى العام الزنجى واليهودى فى وقت كانت فيه : «العلاقات بين الزنوج الأمريكيين واليهود - الحلفاء لمدة طويلة فى حركة الحقوق

المدنية – متوترة بسبب الخلاف على برامج العمل الإيجابية والتي يقصد بها تخصيص حصص لاستخدام السود، وبسبب علاقات إسرائيل الوثيقة بالنظام العنصرى فى جنوب أفريقيا.. ثم موقف إسرائيل من الشعب الفلسطينى والجهود السوداء فى سبيل العدالة فى الشرق الأوسط»(٥).

وربما التذكير بالدور اليهودى فى الحركة المدنية للزنوج كان هو البداية للتحول إلى النقيض والعودة إلى الدور العنصرى الذى بدأه **جريفيث** فى **«مولد أمة»**. والذى استأنفته السينما اليهودية منذ نهاية السبعينيات.

الصهيونية.. واغتيال الأسقف روميرو

لم يعد مستغربا أن نرى كيف تتحول الشخصيات الإنسانية العظيمة، التى كانت بالنسبة لشعوبها ولشعوب كثيرة فى العالم مثالا يحتذى ويقتدى به وفقا لكل المقاييس الأخلاقية والإنسانية، إلى شخصيات حاول السينمائيون اليهود محو مواقفها والحط من شأنها، والالتفاف حول إنجازاتها بخلط المواقف وتشويه الشخصيات المنحازة لها واستبعاد ما يبرر تميزها وتفردها.. والأهم من كل ذلك تجاهل كل ما له علاقة سلبية بالشخصية اليهودية والاكتفاء بالإيجابيات الخيالية. ونستطيع التقاط كل هذه الملامح من خلال الحديث عن أسلوب السينما الأمريكية فى تصوير اغتيال شخصية دينية ثالثة رفعت شعار اللاعنف فى مقاومتها للمظالم السياسية والاجتماعية فى أمريكا اللاتينية، وهى شخصية الأسقف **أوسكار روميرو** بطريرك الكنيسة فى السلفادور. حاول الفيلم الأمريكى **سلفادور** ١٩٨٦ الذى كتبه وأخرجه **أوليفرستون** تقديم اغتياله فى إطار الادعاء برصد بزوغ نظم ديكتاتوريات أمريكا اللاتينية وإدانة العلاقات الوطيدة بين هذه النظم وأجهزة المخابرات المركزية من خلال القصة التى كتبها المصور الأمريكى مسيحى الديانة **ريتشارد بويل**، وحولها الفيلم إلى قصة ترصد انهيار بويل الأخلاقى والسياسى فى ظل عمله كمصور صحفى فاشل يتابع الأحداث فى آسيا وأمريكا اللاتينية.

ويعرض فيلم **«سلفادور»** اغتيال الأسقف روميرو من خلال وقائع حقيقية تؤكد أن هذا الاغتيال تم بواسطة فرقة الإعدام الخاصة التى أنشأها مرشح الرئاسة فى السلفادور والمدير السابق للمخابرات، وهى الفرقة التي قامت بقتل نحو خمسين ألفا من المواطنين فى ظل ما وصفه فى أكتوبر ١٩٨١ الأسقف ريفيراى داماس الذى خلف رئيس الأساقفة

روميرو بعد اغتياله أى بعد سبعة أشهر من الإرهاب بأنها «حرب إبادة وقتل جماعى موجهة ضد سكان مدنيين بلا حول ولا قوة» ويصف المفكر اليهودى **نعوم شومسكى**(٦) مذابح هذه الفرقة: «بأنها ليست مجرد إرهاب دولة ينفذ على نطاق هائل بل إنها إرهاب دولى من حيث التنظيم والإمداد والتدريب فضلا عن المشاركة المباشرة من جانب حاكم الولايات المتحدة ووكلائه الجنرالات النازيين الجدد من الأرجنتين وتايوان، وأساسا اسرائيل التى قدمت خدماتها وخبراتها للقيام بالمذابح بشكل أكثر فعالية».

ورأي **شومسكي** – الذى اعتبره **بول فيندلي** فى كتابه الشهير **«من يجرؤ علي الكلام»** هو اليهودى الأمريكى الوحيد الذى امتلك الجرأة على مهاجمة إسرائيل وفضح انحياز اللوبى اليهودى فى أمريكا لها – يسانده رأى آخر من داخل إسرائيل نفسها هو رأى الكاتب الراديكالى **«إسرائيل شاحاك»** الذى يقدم لنا تفاصيل لها أهميتها عند تحليل اغتيال روميرو كما قدمه فيلم **أوليفرستون**.. يقول شاحاك فى بحثه الذى نشره فى بداية الثمانينيات تحت عنوان : «دور إسرائيل العالمى : السلاح من أجل القمع» إن «عمليات القتل الوحشية التى تمت فى عهد الطغمة الحاكمة للسلفادور سواء على يد الجيش أو فرقة الإعدام الخاصة التى أنشأتها السلطات، قد لقيت شيئا من الاهتمام والتغطية فى الصحافة الإسرائيلية أيضا.. ومع ذلك فإن المعلومات المتوفرة من المعهد الدولى لأبحاث السلام فى ستوكهولم فى عام ١٩٨٠ تفيد بأن إسرائيل هى التى قا مت بتزويد ذلك النظام الإجرامى بـ٨٣٪ من مجموع الأسلحة التى استوردها من الخارج، والعالم مباشرة (باستثنائنا نحن بالطبع) – يقصد إسرائيل – يشاهد على شاشات التليفزيون بنادق «جليل» ورشاشات «عوزى» على أكتاف أولئك القتلة، كما أن المعلقين فى محطات التليفزيون فى عدد كبير من الأقطار بما فى ذلك بلدان أوروبا الغربية، وأحيانا الولايات المتحدة الأمريكية.. يقولون بالفعل. : أن هؤلاء الناس (أو النساء أو الأطفال أو الراهبات أو رجال الدين المسيحى) قد قتلوا بالرصاص المطلق من بنادق «جليل» أو رشاشات «عوزى» أو (أن هذه القرية قد تم قذفها بالقنابل من طائرات «أرافا» المصنوعة في إسرائيل، ومن المعروف أن طائرات «أرافا» هذه يجرى الإعلان عنها فى الصحف والمجلات الغربية على أنها طائرات تجارية يمكن تعديلها بسرعة لتصبح صالحة للاستعمال العسكرى، كما أن تلك الإعلانات تذكر بكل تفصيل عدد الجنود والقنابل والمدافع التى يمكن أن تحملها تلك الطائرات. إلا أن وسائل الإعلام عندنا هى الوحيدة التي تتجاهل الإشارة إلى هذه

الحقائق»، ثم يتساءل شاحاك : «أبعد كل هذا يحق لنا أن نتساءل: «لماذا نحن مكروهون»؟ ثم نلقى باللوم على (معاداة السامية) أو (المال العربى) بدلا من أن نسأل أنفسنا ما الذى نفعله نحن للعالم»(٨)؟

ولعل الاستنتاج التلقائى الذى يمكن الخروج به من هذ الآراء أن الدور اليهودى الصهيونى فى السلفادور لم يكن يحتمل التردد فى الإدانة. ومع ذلك سنجد فيلم **أوليفرستون**(٩) يحول هذا الدور بقدرة فائقة على التزييف إلى دور إيجابى يناصر الشعب ويهاجم وحشية الحاكم.. بل ويصبح هدفا للهجوم من ديكتاتور السلفادور عندما نجده يقف محرضا رجاله على اغتيال الأسقف روميرو ومناصريه!

«إن الكهنة الذين يسممون عقول إخواننا من المواطنين سيكونون أول الضحايا. إنهم أوغاد والسيد روميرو هو أكبر وغد، بطريرك سيىء السمعة والمظهر، وبهذه الرصاصة سيكون أول من يموت ومقابل كل قتيل منا سنقتل مائةمنهم. سيموت الثوار الذين باعوا بلادنا للشيوعية، والصحفيون المبعوثون من قبل الصهاينة والشيوعيين سيموتون أيضا، والآن من سيقوم بالمهمة، من الذى سيخلصنى من هذا الروميرو؟» وهذا التنسيق المدروس بسوقية فى تركيب عبارة ديكتاتور السلفادور يجعل المتفرج العادى يشعر أن أنصار روميرو فى مقاومة الديكتاتورية كانوا من الملحدين (الشيوعيين) واليهود (الصهاينة) بينما كان المسيحيون المتدينون إما ضائعين أو مستسلمين للحاكم القاتل. كما توحى هذه العبارة أن الصهيونية وصحافتها أصبحت تمثل اتجاها سياسيا معترفا به مثلها فى ذلك مثل الشيوعية، وأنها لعبت دورا فى مناهضة الديكتاتورية فى السلفادور من خلال صحافتها الحرة!!

وقد ربط فيلم « **السلفادور**» بين الصحفيين والصهيونية رغم أننا لا نجد داخل أحداثه صحفيين من إسرائيل.. بل نماذج مختلفة من الصحفيين الأمريكيين اليهود والمسيحيين مما يجعلنا فى مواجهة خطوة جديدة يخطوها أوليفرستون والسينما اليهودية عموما تجاه ربط اليهودية بالصهيونية، فى وقت كان اليهود يرفعون فيه شعارات تدعو الأمم المتحدة إلى نزع صفة العنصرية من تعريف «الصهيونية» وهى خطوة لها دلالاتها لمن يلعبون لعبة المراوغة عند التفريق بين اليهودية والصهيونية.

ولكى نترجم الأحداث المناهضة للشخصية المسيحية فى فيلم **السلفادور** من خلال اغتيال الأسقف روميرو رغم الادعاء بمناصرته - دعنا نتفحص دلالة العلاقات بين روميرو

وقاتله من ناحية، وأصدقائه من ناحية أخرى.. فعندما يتهم بطل الفيلم **ريتشارد بويل** الديكتاتور بأنه رئيس فرقة الإعدام التي قامت باغتيال روميرو ، نجد الديكتاتور يطرح منطقا له وجاهته: «لم يفهم أنه لو تسلم اليسار الحكم فلن يكون هناك كنيسة وسيفقد هو وظيفته» وهو منطق يكثف المفهوم الذى يدور حوله أوليفرستون والذى يستكمله بعد ذلك فى مشهد مفتعل يسبق اغتيال روميرو مباشرة.. إن المصور المسيحى بويل يحاول تحقيق رغبة عشيقته فى أن يكون كاثوليكيا مؤمنا وأن يعترف فى الكنيسة عن خطاياه حتى يستطيع الزواج منها «يمكننا الذهاب إلى البطريرك روميرو. إنه معجب بى، جدا وبإمكانى أن أصبح كاثوليكيا صالحا.. رغم أننى لم أدخل الكنيسة منذ ٣٠ سنة»!! وهو ما يوحى بعدم قدرة روميرو فى التأثير على أصدقائه (دينيا ومعنويا).

ولكى يحقق أوليفرستون هدفه فى تأكيد هذا المعنى نجده يجعل ريتشارد بويل يذهب إلى كرسى الاعتراف فى كنيسة الأسقف قبل لحظات من اغتياله وليكرر أمامنا مشهدا سبق وأن قدم فى عشرات الأفلام الأخرى.. ولكنه هنا يكتسب أهمية لتفاعله مع اغتيال شخصية حقيقة المطلوب مهاجمتها وفى نفس الوقت الإيحاء بمساندتها. إن بويل يصبح من خلال اعترافاته نموذجا يفضح الكنيسة ويعريها ويسلب شخصية روميرو أهميتها وفعاليتها مع أنصاره .

القسيس : هل كنت تتبع المسيح؟

بويـــل : ليس تماما. فى قلبى أجل، لكنى ارتكبت الكثير من الخطايا، شربت الكثير من الكحول وبعض المخدرات. أحاول الاستفادة من الناس طوال الوقت. لكن أظن أنى شخص ذو قلب طيب. إنى أحاول العثور على الحقيقة. إنى أحب هذه المرأة من أجلها.

القسيس : تود تغيير مسار حياتك؟

بويـــل : أجل.. إذا وهبنى الله هذه المرأة فلا بد أنه موجود، وإذا كان يعرف ما هو الحق. فسأفعل ما هو حق له؟

القسيس : ستندم وتغير طريقة حياتك؟

بويـــل : سيكون ذلك صعبا بعد الشىء؟

القسيس : إذا كنت تحب هذه المرأة ستكون مستعدا لتغيير حياتك .

بويـــل : حسنا سأشرب قليلا، وأدخن الحشيش بعض الأحيان.. أليس كذلك؟

القسيس : هذا كل شيء.. اطلب الغفران من الله.

بويـــل : من صميم قلبى.. لو علمت أن الأمر بهذه السهولة لجئت منذ ٢٣ سنة.

القسيس : كان ينبغى عليك الحضور.

بويـــل : سأعود (يرسم الصليب على صدره)

القسيس : لا تنتظر هذه المدة الطويلة لتعود فى المرة القادمة!!

وبديهى أن كنيسة هذا أسلوبها فى التعامل مع من يريدون عونها لا تصلح لقيادة شعب.. ولا يصلح رئيسها فى أن يكون مرشدا حتى لو رفع شعارات المحبة. ولكن يبقى السؤال : هل كان روميرو هذا الرجل الذى شاهدناه فى فيلم «سلفادور»؟

إن الإجابة تأتينا من فيلم آخر قدمته السينما الأمريكية عام ١٩٨٩ أى بعد ثلاث سنوات من فيلم «**سلفادور**» وكان عنوانه «**روميرو**» أخرجه **جون ديوجان** وفيه كما يطالعناكتالوج مهرجان لندن عام ١٩٨٩ يتتبع حياة الأب أوسكار روميرو أسقف السلفادور أحد أكثر الشخصيات المسيحية تأثيرا فى تاريخ أمريكا الوسطى، والفيلم يروى قصة نشاطه السياسي المناهض للعنف فى مواجهة مشاكل مجتمعه : الفقر - الفساد السياسى - حقوق الإنسان.. ودوره فى مقاومة الممارسات الوحشية للسلطات حتى يتم اغتياله.. وبطبيعة الحال فأن هذه الكلمات لا تعبر بالضرورة عن أسلوب التعامل السينمائى معها، ولكنها ترشدنا إلى حد ما عن دور الرجل فى مجتمعه والمنطقة المحيطة به.. ويصبح السؤال هل كان الفيلم الثانى عن الأسقف روميرو تعويضا عما لحقه فى الفيلم الأول.. أم مكملا له؟!!

اغتيال غاندى.. بين الإسلام وقاتله

مرة أخرى نكرر أن تقديم الشخصيات العامة فى مجال مناهضة العنف والدعوة إلى السلام لا تعنى مطلقا تمجيدهم أو الإشادة بهم باعتبارهم أشرف الرجال طرا.. بل لأن مواقف هذه الشخصيات أصبحت تعبر خلال السنوات الأخيرة عن موقف قطاع عريض من المجتمعات العالمية يفوق فى اتساعه أنصار العنف والحرب. وبسيادة النظرة العلمية أصبح طرح القضايا اليهودية من خلال هذه الشخصيات له ما يبرره. وبطبيعة الحال كان الزعيم الراحل «غاندى» فى مقدمة من تعاملت معهم السينما اليهودية. وكانت البداية فيلم **٩ ساعات إلى راما** ١٩٦٢ إنتاج واخراج **مارك روبسون** وهو عن رواية كتبها **ستانلى**

وولبيرت عن حياة «**ناثورام جودسى**» وهو شاب من المثقفين الهندوس، كان يحترم غاندى ولكنه لم يستطع أن يدرك موقف غاندى بالنسبة للمسلمين الباقين فى الاتحاد الهندى واعتبره خائنا ولم يلبث أن أطلق النار عليه من مسدسه أثناء صلاته فى ٣٠ يناير سنة ١٩٤٨، وقد تم تصوير الفيلم فى الهند.. ولم يكن إنتاجا مشتركا بين الهند ومارك روبسون، بل تعاملت الحكومة الهندية مع موضوعه بحذر بالغ واشترطت موافقة ثلاث وزارات على النص قبل السماح بتصويره، .. ويرى **اريك بارنو واس كريشنا سوامى** فى كتابهما[١٠] - «الفيلم الهندى» : «أنه رغم موافقة الحكومة الهندية على السماح بالتصوير فى الأماكن العامة وإمداد المخرج بمجموعات من الجنود وحرس الرئاسة الهندية.. إلا أنها كانت ترتاب فى روبسون ورفاقه خاصة بعد أن بدأ الكاتب والمخرج الهندى الشهير **خوجة عباس** حملة صحفية حاول أن يفضح فيها ما أسماه «أدوات الجريمة» مشيرا إلى أن السينما الأمريكية قررت تحويل قاتل غاندى إلى بطل يلعب دوره الممثل الألمانى الشاب **هورست باكهولر**.. وحذر من أن المخرج الأمريكى روبسون يعد «اغتيالا ثانيا لغاندى تحت شمس الهند».. وجاء تعليق روبسون على حملة خوجة عباس مثيرا للدهشة حيث قال : «ربما يكون من الخطورة تقديم الشاب جودسى كبطل ولكن هذه تيمة كلاسيكية فسرها شكسبير عندما حدد دوافع بروتس لقتل القيصر. وبذلك أصبح الزاهد غاندى داعية السلام واللاعنف شبيها بالقيصر الديكتاتور الفاشى!.. وكان طبيعيا أن يهرب روبسون من الهند بعد هذه التصريحات ليستكمل تصوير فيلمه فى انجلترا!.

وتدور أحداث «**٩ ساعات إلى راما**» - فى خطين متوازيين.. الأول يركز على حياة جودسى الصحفى المناهض لأسلوب غاندى فى التعامل مع الصراع القائم بين الهندوس والمسلمين، مع التركيز على علاقاته العائلية والعاطفية.. أما الخط الثانى فيتتبع المحاولات اليائسة المبذولة من ضابط الشرطة العجوز جوبال داس.. (**جوزى فيرر**) لمنع غاندى من المشاركة فى الصلاة المقرر إقامتها فى بيرلا هاوس بدلهى خوفا من اغتياله.. ولكن غاندى كان عنيدا لا يزعزعه شىء إزاء المعارضات والتهديدات والهجمات رغم أنه كانت هناك محاولة لاغتياله من قبل فى كلكتا فى سنة ١٩٤٧ ومحاولات عدة لاغتياله فى دلهى..

ويعد مشهد الاغتيال فى «**٩ ساعات إلى راما**» من أهم المشاهد الشهيرة فى مجال تصوير الاغتيالات فى السينما، وفيه نرى غاندى رغم إصابته القاتلة بعد أن أطلق جودسى النار عليه يبتسم مباركا قاتله وطالبا له المغفرة.. مما يدفع بجودسى إلى الانفعال

الهستيرى صارخا: «أنا أقتله وهو يسامحنى.. أنا أقتله وهو يسامحنى».!!

وقد يبدو لنا أن الفيلم بهذه النهاية يؤكد أن عظمة «غاندى» كانت فى تسامحه والعكس فى الواقع هو الصحيح. فإن تسامح غاندى لقاتله هو لب القضية التى من أجلها تحول الشاب جودسي إلى قاتل.. والفيلم بذلك يوحى أن فلسفة التسامح فى الصراع بين الهندوس والمسلمين.. هى فلسفة عقيمة ومرفوضة. وإذا كان جودسى الهندوسى هو المتظلم منها والثائر عليها فمعنى ذلك أنه يمثل الضحية فى صراع طرفه المسلم هو الجانى!..

وإذا كان فيلم «٩ ساعات إلى راما» قد بقى طموحه داخل معالجة شخصية «قاتل» غاندى ودوافعه الاجتماعية لارتكاب جريمته، فإن الفيلم البريطانى «**غاندى**» ١٩٨٢ إخراج **ريتشارد أتينبورو** قد أفرز توجها نحو القضايا الشائع طرحها خلال الثمانينيات. متأثرا من ناحية بموجة السينما الغربية التى اندلعت فى العالم للهجوم على الشخصية الإسلامية، ومستجيبا من ناحية ثانية لرغبات السينمائيين فى تقديم موضوعات عن الإرهاب السياسى تلتف حول التاريخ القديم والمعاصر.

وأحداث فيلم «**غاندى**» تستهل وتنتهى بمشهد اغتيال غاندى، وفى نطاقه يتأكد نوع من البناء السينمائى تتداخل فيه نماذج من أربع ديانات مختلفة حاول غاندى أن يرعاها بأفكاره وعقيدته حول اللاعنف ونبذ الإرهاب فى مواجهة المشاكل السياسية والاجتماعية تحقيقا لمقولته : «أنا مسلم وهندوسى ومسيحى ويهودى شأنكم جميعا». ولكن يبدو أن غاندى فى كل مرة يصادف فيها أحداثا تقاوم فلسفته، سواء خلال إقامته فى جنوب إفريقيا أو فى الهند، سيكون المسيحيون والمسلمون والهندوس طرفا فيها.. بحيث يصبح السؤال المطروح على من يقع اللوم حقا فى كل ما تعرض له غاندى.. هل على الاستعمار المسيحى الذى يعصف بالفقراء والعاجزين فى الهند أمام مصالحه وأطماعه؟ أم على محترفى السياسة من المسلمين من أمثال **محمد على جناح** عندما ينقضون على القوى الاجتماعية لتحقيق زعامات مظهرية دون أن يعبأوا بحاجات الفرد أو الأمة رافعين شعارات الإرهاب والانفصال؟ أم على الهندوس فى ردود أفعالهم الوحشية تجاه الإرهاب المسلم؟.

لقد حاول «غاندي» فى الفيلم أن ينقذ العالم من دوامة العنف المظلمة التى تبتلع البشرية فى أعماقها السحيقة، ولكنه دائما ما كان يواجه بصعاب تفوق طاقة البشر. ربما تجاوبت معه فئات من الديانات الثلاث فى مقدمتها الهندوسى **نهرو** والمسلم **مولاى ازاد** والقسيس الانجليكى **ريتشارد**، ولكنه فى النهاية يصل إلى مرحلة الشعور بالكآبة والفشل

ويصبح لديه هذا الإحساس الذى تبلوره تلميذته الانجليزية **ميرابين** بقولها : «عرض على العالم مخرجا مُن الجنون ولكنه لا يرى ذلك ولا العالم يراه».

غير أن نغمة التشاؤم لم تخل من أمل حاول ريتشارد **أتينبورو** أن يعكسه فى فيلم «غاندى» من خلال شخصية اليهودى **«هيرمان كالينباخ»** المصاحب لغاندى منذ أن كان فى جنوب أفريقيا.. إنه يظهره كإنسان يحس إحساسا رقيقا إزاء ضحايا الحياة، لا يتكلم كثيرا، يقف من الأحداث موقف المراقب ويكتفى بالفعل فى صمت لخدمة الإنسان المقهور.. ونراه يحمل الأخشاب لبناء «المعتزل» الذى يقيمه غاندى كمأوى لمن يريد من كل الأخيار سواء خلال تواجده فى جنوب أفريقيا أو فى الهند، وعندما يقدم غاندى هيرمان كالينباخ فى بداية الفيلم إلى رجال الصحافة العالمية نجده يطلق عليه لقبين «رئيس النجارين» و«شيخ المحسنين» وكأنه يوحى أن هذا الرجل هو من يبنى وينفق على هذا المعتزل الشبيه بالكيبوتز الإسرائيلى!!

ورغم أن أتينبورو يكتفى بنجمة داود الذهبية المدلاة على صدر كالينباخ ليعرفنا بديانته إلا أنه يضيف بعدا آخر إلى شخصيته عندما يقدمه غاندى إلى الزعيم المسلم محمد على جناح.. إن غاندى فى هذه المرة يسبق اسم كالينباخ بلقب «دكتور» وبأنه صديق قديم من هواة الزهور وهى صفات تقدم درسا فى التواضع والثقة بالنفس لمحمد على جناح الذى يظهره أتينبورو كسياسى محترف يتصف بالتأنق والقبح والصلف.

لقد ظهر **جناح** داخل فيلم «غاندى» مناورا انتهازيا فى كل تصرفاته.. فهو أثناء التمهيد لإجراء المحادثات الهندية – الانجليزية يعلن ««أفضل أن يحكمنى إرهابى هندى على حكم رجل انجليزى»، وعندما تبدأ المفاوضات تؤدى مواقفه إلى تعثرها لأسباب يحددها غاندى : «جناح تعاون مع البريطانيين» الأمر الذى وفر له القدرة والحرية على الكلام أن يشحن المسلمين بالخوف مما سيصيبهم فى هذه البلاد ذات الغالبية الهندوسية.. ومع بدء محادثات الاستقلال يعلن جناح : «أنا لست معنيا باستقلال الهند.. ما يهمنى استعباد المسلمين.. حيث الغالبية مسلمة ستكون باكستان والباقى ستكون الهند».

ويحاول غاندى أن يعالج مواقف جناح المتناقضة والمثيرة للصراعات بين المسلمين والهندوس في إطار قناعته بفلسفة اللاعنف: «عزيزى جناح أنت وأنا أخوان منحدران من أم واحدة هى الهند. إذا كانت تنتابك مخاوف أريد أن أزيلها عنك. أرجو من أصدقائى أن يتفهموا ..أحب من الانديت نهرو أن يبقى وأريدك أن تصبح رئيس وزراء الهند وأن تختار

وزراءك بنفسك وأن تعهد بكل وزارة إلى مسلم». وبينما يصمت جناح في عناد يبدى نهرو تخوفه من هذا الاقتراح الغريب الذى يعرضه غاندى : «من أجلى والاخرين إذا كان هذا مطلبك فنحن موافقون ولكن فى الخارج ستقوم حركة تمرد.. الهندوس خائفون من التمادى».. ويصر جناح على موقفه ويواجه غاندي بعنجهيته المقززة :«الخيار لك.. أتريد هند مستقلة وباكستان مستقلة. أم تريد حرب أهلية؟» .

إن سيناريو فيلم غاندى يحاول من خلال هذه الحوارات أن ينقل إلى المتفرج بذكاء شديد إحساس نافذ بسلبية سياسة غاندى فى مواجهة أشخاص من أمثال : جناح.. لقد بلغ غاندى فى تساهله حدا من المستحيل قبوله، مما جعل التمهيد لاغتياله مع تنفيذ جناح لتهديداته بتقسيم الهند وما صاحبه من حروب أهلية ومذابح وحمامات دماء أمرا مفروغا منه.. وبأن الرغبة فى اغتيال غاندى لم تكن رغبة فردية من قاتله بل سبقته هتافات تطالب بموته، ولولا مواجهة نهرو لها بحسم لتحققت من الجماهير الهندوسية الغفيرة قبل أن تتحقق من المتهم باغتياله.

إن فيلم « **غاندي**» يدفعنا دفعا إلى التشكيك في معايير غاندى والسخرية من أحكامه والتهكم على أساليبه فيما يسمى «اللاعنف». وهو الأمر الذى يدفع إحدى المعجبات به وهى الصحفية الأمريكية **مرجريت بوراكوايت** إلى القول : «يشق على أن أرى أن هذا هو الحل لمعضلات القرن العشرين» وتتساءل : «كيف يمكن استخدام اللاعنف ضد شخص كهتلر؟» وهو تساؤل لا تجد له إجابة مقنعة من غاندى مما يدفعها إلى طرح سؤال آخر لا يأتى بالصدفة عندما يطرح قبل لحظات من اغتياله: أى نوع من المحاربين كنت فى تلك الحرب؟ وتأتى إجابته لتؤكد استحقاقه الابتعاد عن الساحة السياسية بوسيلة أو بأخرى : «لم أكن بارعا. من هنا كان تساهلى مع سائر أوغاد العالم».

إن فيلم ريتشارد أتينبورو وهو يدعى تمجيد غاندى يحاول التأكيد على حتمية المواجهة والعنف مشيرا إلي أن السلبية فى مواجهة «محمد على جناح» منذ البداية تكاد تقترب من السلبية الغربية فى مواجهة «هتلر» عند صعوده فى ألمانيا. وإذا كان د. هيرمان كالينباخ قد أكد طوال الفيلم أنه الخادم الأمين لغاندى وفلسفته فإن كالينباخ من ناحية أخرى يستطيع بمبادرته وحسمه تأديب كل من ينتمى إلى سلالة جناح قبل أن يظهر «هتلر» جديد!!.

والأمر الذى تجاهله فيلم «غاندى» فى ظل الهالة التى أحاط بها شخصية هيرمان

كالينباخ هو موقف غاندى من الصهيونى كالينباخ ومن الحركة الصهيونية ومحاولتها كسب تأييده لقضية اليهود لمسعاهم فى إقامة دولة فلسطين.ولكن المهاتما غاندى رفض ذلك بالرغم من شتى المحاولات والاتصالات المتعددة والأساليب المتنوعة التى عرض بها ممثلو الحركة الصهيونية وجهة نظرهم ويقول الماتهما غاندى «إن ما طلبته من اليهود هو رفض العنف الكامن فى القلب وبالنتيجة رفض ممارسة القوة المنبعثة من هذه الرغبة بالعنف» - «لقد أخطأ اليهود خطأ قاتلا حين فرضوا أنفسهم على فلسطين بمساعدة أمريكا وبريطانيا - والآن بمساعدة الإرهاب البشع - لماذا يريد اليهود فلسطين؟ إذا كانوا يريدونها لأسباب دينية فالعنف ليس الطريق إلى الحصول عليها بل عليهم أن يعيشوا مع أهلها كمواطنين عاديين وبسلام» .. وفى حديثه مع الكاتب الصهيونى **لويس فيشر** وصف غاندى صديقه اليهودى. «هيرمان كالينباخ» بقوله : «إن كالينباخ يحاول أن يؤمن باللاعنف، ولكن المصائب التى حلت باليهود أكبر من أن يتحملها قلبه، وهذا هو الحال بالنسبة لملايين اليهود.. الانتقام حلو المذاق أما الغفران فميزة الهة لبنى الإنسان[١١] - والسؤال لماذا تجاهل فيلم «غاندى» هذه الحقائق عند تقديم كالينباخ كشيخ للبنائين والمحسنين فى الكيبوتز الهندى؟!

جورباتشوف.. اغتيالات بين الواقع والخيال

الفارق الزمنى بين ظهور **جورباتشوف** فى دور الزعيم الشرير فى فيلم **«السلاح العارى» لديفيد زوكر ١٩٨٨** الذى يتحالف مع الزعيم الليبى **معمر القذافى والإمام الخومينى وياسر عرفات** من أجل اغتيال الملكة **اليزابيث** الثانية ملكة بريطانيا أثناء زيارتها للولايات المتحدة من أجل إحراج الرئيس الأمريكى أمام العالم.. ثم ظهوره بعد ذلك بعام واحد فى دور رجل السلام الطيب فى فيلم **« العهدة» لاندرو ديفير** ١٩٨٩ .. هو الفارق بين القيود السوفيتية على الهجرة اليهودية إلى إسرائيل ثم تمرد جورباتشوف على هذه القيود من أجل شراء الإعلام اليهودي وإرضاء الغرب.

الانتقال بين الموقفين هو الدافع وراء تجسيد شخصية جوربا تشوف فى السينما الأمريكية فى عدد من الأفلام المناصرة له وفى مقدمتها **«العهدة»، «أزمات فى الكرملين»** ١٩٩٣.

لقد تعرض جورباتشوف فى الفيلمين لمؤامرات اغتيال فاشلة. ولكن بينما كان الفيلم الأول يعتمد على الخيال المطلق، يقترب الفيلم الثانى من وقائع محاولة اغتياله فى موسكو

بإطلاق الرصاص عليه فى ٧ نوفمبر ١٩٩٠.

فى الفيلم الأول يتعرض للاغتيال أثناء اصطحاب الرئيس الأمريكى له فى رحلة تاريخية إلى شيكاغو لتوقيع معاهدة إنهاء التهديد النووى وبداية عهد جديد من التعاون بين القوى العظمى من أجل السلام العالمى.. ولكن بينما كانت الفرحة تعم العالم كله، كان الزعماء المنشقون من القيادات الأمريكية والروسية ينتظرون نتيجة تآمرهم على حياة جورباتشوف لقناعتهم بأن الحرب العالمية الثالثة لم تنشب منذ ٥٠ عاما بسبب التوازن النووى بين أمريكا والسوفييت..

أما فى **«أزمات فى الكرملين»** أو (الأيام الأخيرة للاتحاد السوفيتى) اخراج **جوناثان وينفيرى**، فمحاولة الاغتيال تأتى كنتيجة حتمية بعد أن تمرد اليمين واليسار على **جورباتشوف** ولم يعد يسانده سوى الرئيس الأمريكى والمخابرات المركزية!! فأثناء مسيرة للحرية يشارك فيها قبل توقيع معاهدة للاستقلال المشروط مع دول البلطيق، نجد المتشددين من أجل الحرية الكاملة فى ليتوانيا والمتشددين فى الكرملين وفى مقدمتهم قائد الجيش تشيرنوف كليهما يخطط لاغتياله بواسطة شاب متهور من المقاومة الليتوانية يريد أن يحقق انتقاما شخصيا بعد مقتل عائلته بواسطة الجيش السوفيتى. وبينما يحاول تشيرنوف الإيحاء للعالم بأن جورباتشوف قتله حزبه بعد أن منح اليسار الحرية .. ورغم أن المؤامرة تفشل ويحول الشاب بندقيته لاغتيال الخونة الحقيقيين وهما تشيرنوف وأحد أعوانه بينما ينصرف من شرفة الكرملين جوربا تشوف وبرفقته يلتسين فى سلام، فإن الفيلم لا يكتفى بهذه النهاية بل يرفقها بكلمات عن قيام انقلاب من الجيش والقبض على جورباتشوف فى ١٩ اغسطس ١٩٩١ وقيام بوريس يلتسين بإحباط الانقلاب. وأخيرا الإعلان عن تفكك الاتحاد السوفيتى.

والغريب أن فيلمى « **العهدة**» و**«أزمات فى الكرملين»** يسيران فى بنائهما على هدى كل المعطيات التى أثيرت فى الأفلام المأخوذة من حادثة اغتيال كنيدى وفى مقدمتها تآمر الأجهزة .واختيار القاتل «الدمية» أو «كبش الفداء» الذى يستغل المتآمرون الحقيقيون تركيبته النفسية من أجل توريطه فى تهمة الاغتيال، بحيث يذكرنا بما حدث للشاب اليهودى **لى هارفي أوزوالد** المتهم بقتل كنيدى.

ربما الجديد في الفيلمين هو الإيحاء السلبى بدور الكنيسة سواء بظهور القاتل الحقيقى فى الفيلم الأول وهو يتجول بحرية فى ملابس قسيس أو تقديم قسيس الكنيسة الليتوانية كعميل للمخابرات الروسية يشحن المتمرد الشاب بروح الانتقام .

الشـاب : هل يغفر الله للقتلة؟

القسيس : ياله من سؤال.

الشـاب : ما رأيك أنت؟

القسيس : الإنجيل يؤكد الثواب والعقاب من الله والعين بالعين.

الشـاب : ألن يدخل كل القتلة جهنم.

القسيس : السوفييت فقط. الله ثم ليتوانيا فى صفك.

ورغم أن جورباتشوف لم ينطق بحرف واحد فى الأفلام الثلاثة التى شاهدناها له كزعيم للاتحاد السوفيتى.. فمن المؤكد أن الشخصية ستصبح مثارا لأفلام أخرى.. خاصة وأن اهتمام السينمائيين اليهود بالزعماء السوفييت بدأ يتزايد بعد انهيار دولتهم. ويأتى الفيلم التليفزيونى الضخم « **ستالين**» ١٩٩٣ الذى أخرجه المخرج التشيكى اليهودى **إيفان باسير** لحساب شركة وارنر الأمريكية فى مقدمة هذه الأفلام ، وفيه يظهر ستالين كوحش آدمى متآمر.. **ولينين** كمفكر مثالى ولكنه مغلوب على أمره.. **وخروشوف** كسياسى يتصف بالنفاق والخبث.. ولم يبق سوى **تروتسكى** ليظهر أمامنا كثورى حاسم مضطهد ومطارد من ستالين المعادى للمنطق وللسامية!!.

اغتيالات ضد السلام

يتناسب الاهتمام اليهودى بالهجوم على الشخصية العربية فى السينما تناسبا طرديا مع مشاريع السلام العربية أو الادعاءات اليهودية برغبة إسرائيل العيش فى سلام مع الدول العربية ،رغم أن تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى يؤكد أن العروض الإسرائيلية للسلام كانت فى جوهرها عروضا خادعة لأنها تفصل السلام عن القضايا الرئيسية التى بسببها لايوجد سلام، وأن إسرائيل إذا نادت بالسلام فى بعض الأحيان فلأحد سببين أو لكليهما معا[١٢].. السبب الأول يتعلق بسياسة «نشر الدخان» الذى تطلقه أجهزة الإعلام الإسرائيلية والصهيونية بهدف تغطية المخططات الثابتة لإسرائيل التى تمثل الاعتداءات المسلحة وسيلتها الرئيسية، والسبب الثانى يتعلق بقيام ظروف موضوعية صعبة داخلية أو خارجية لمواجهة نوبة استياء دولى نابع من سياسات إسرائيل الوحشية.

ولو أردنا أن نصف فى إيجاز الأفلام المتعددة التى حاولت تقديم العرب كأعداء للسلام

لكان ذلك عملا شاقا طويلا.. فإن قائمة الأفلام التى حاولت تأكيد هذا المعنى تشمل العشرات ويمكن الرجوع إلى تفاصيلها فى كتابنا «**الشخصية العربية فى السينما العالمية**»، لذلك فإن ما يهمنا فى هذه السطور هو الحديث عن الأفلام التي عالجت مباشرة قضايا الاغتيال السياسى فى ضوء ما يمكن تسميته بالدور العربى الإسرائيلى من أجل السلام سواء من خلال أحداث لها أصل فى الواقع أو خيالية .

يأتى فيلم «**الرجل التالى**» ١٩٧٦ اخراج **ريتشارد سارفيان** فى مقدمة هذه الأفلام من الناحية التاريخية وفيه نرى وزير خارجية المملكة العربية السعودية ويدعى خليل عبد المحسن **شين كونرى** يدرك أن هناك عالما أوسع من أهدافه فى جمع المال.. وبأنه لم يعد راغبا فى أن يحصر نفسه كجلاد لشعوب العالم كلما وقف مطالبا بزيادة أسعار البترول فى اجتماعات منظمة الأوبك.. وتحت تأثير قوة دفع تمزج الحلم بالمثالية يرفع شعارات السلام بين إسرائيل ومنظمة الأوبك لإقرار معاهدة بينهما من أجل المشاركة فى تصنيع المواد البترولية وتوزيعها على الأمم الفقيرة بأسعار رخيصة، مؤمنا فى ذلك بكلمات سبق وأن قالها عالم يهودى يدعى جون سيمون جوهرها الدعوة إلى السلام والحب بين الشعوب، ولكن اقتراحات خليل عبد المحسن تحدث ما يشبه الثورة سواء بين الدول الأوروبية المحتكرة لتصنيع البترول، أو البلاد العربية التى هاجم حكامها خليل عبد المحسن بضراوة وفى النهاية سلطوا عليه فتاة شقراء (**كورنيللا شارب**) تنجح فى اغتياله.

وفى أعقاب اغتيال **أنور السادات** عام ١٩٨٠ لم يكن غريبا أن تبرز السينما الصهيونية عن أنيابها وتمول إنتاج مجموعة من الأفلام والمسلسلات التليفزيونية التى ظهرت عامى (١٩٨٢ - ١٩٨٣) لمواجهة الظروف العاطفية الطارئة التى استقبل بها الجمهور الغربى اغتيال السادات، ليس لتأمين الكفة الإعلامية الإسرائيلية فحسب وإنما لتأكيد استحالة السلام مع العرب، ودليلها اغتيال **الملك عبد الله** كما يصوره مسلسل «**جولدا**» ١٩٨٢، واغتيال **السادات** كما يصوره مسلسل «**السادات**» ١٩٨٣.

يحاول مسلسل **جولدا** أن يسحب البساط من مبادرة السادات بادعاء مبادرة قامت بها جولدا مائير إلى العاصمة الأردنية لمقابلة الملك عبد الله فى أعقاب قيام إسرائيل رافعة شعار «سأذهب إلى آخر الدنيا لو أدى هذا إلى إنقاذ جندى واحد من الموت»، ولكن مبادراتها تستقبل بالفتور والغرور بل تؤدى كما يوحى الفيلم إلى اغتيال الملك عبد الله بعد ذلك.

ويهمنا فى هذه السطور تحليل الجزء الخاص برحلة جولدا مائير ولقائها مع الملك عبد الله لعلنا نستنبط منه أسلوب اليهود المتشابه المغزى عند التعامل مع الشخصيات العربية المناهضة لهم أو المتعاطفة معهم!!

يبدأ هذا الجزء بعد ٦ شهور من قيام إسرائيل، ومحاولة العرب مهاجمة كل المناطق اليهودية متجاهلين مشروع التقسيم الذى نادى بفترة انتقال قبل مغادرة الانجليز للمنطقة، ويستدعى **بن جوريون** جولدا مائير لتقدير الموقف. حيث يقرران أن قوة الهاجاناة ١٠٠ ألف جندى لائق فى مواجهة ٤٠٠ ألف جندى عربى أى بنسبة واحد لأربعة من مصر وسوريا ولبنان والعراق والأردن أن انضم إليها الملك عبد الله. وبينما يرى بن جوريون أن الملك عبد الله سيشارك العرب فى هجومهم كما تؤكد تقارير المخابرات الإسرائيلية، ترفض جولدا مائير هذا الرأى وتقرر مقابلة الملك عبد الله بالحدود مرة ثانية.. ولكن الملك عبد الله يرفض مقابلتها فى الحدود ويصر أن تكون المقابلة فى عاصمته، ومع ذلك لا تتخلى جولدا مائير عن موقفها رغم الأخطار المحتمل تعرضها لها داخل عرين عبد الله.

وتبدأ رحلة جولدا من أجل السلام(!!) تنتظرها وسط الجبال والرمال والشمس المحرقة سيارة تركبها مع مرافقها اليهودى دونين صديق الملك عبد الله، ولأن الملك عبد الله كان يريد الزيارة سرية أصبحت الرحلة أكثر صعوبة لعدم التنسيق مع رجال الجيش فى الطرق الأردنية الوعرة. أصبح المرور من الحواجز المنتشرة على طريق طوله ثلاثا ساعات يشكل مخاطرة لايمكن لامرأة عادية أن تتحملها.وأمام إحباطات الطريق يسأل دونين جولدا: حقا تريدين المخاطرة؟ فتأتى إجابتها حاسمة قاطعة : «إذا نجا بهذا جندى يهودى..».

وعندما يحذرها من عدم إجادتها اللغة العربية تؤكد له أن فكرها يهديها ويتخيل المشاهد بعد هذه الرحلة المخيفة أنه سيرى مدينة عصرية هى عاصمة الملك عبد الله.ولكنه يفاجىء بمنبى وسط الصحراء القاحلة يحيط به الرجال من كل ناحية.. ويبعث فى النفس الرهبة والقشعريرة.

يظهر الملك عبد الله بالملابس العربية التقليدية، مرتديا نظارة طبية سميكة، ولا تعكس ملامحه القبيحة وتصرفاته البدائية أى إحساس بالتمدن، يبادر صديقه دونين : السلام عليك دونين فيرد عليه الرجل فى تهذيب وخشوع : السلام عليك حبيب الآلهة، يقدم سيجارة لدونين ثم يتجه ناحية جولدا ليلقى عليها نظرات مقززة ثم يحدثها :

عبد الله : وماذا أستطيع أن أعمله لأجلك؟

جولـدا : السلام.. هذا كل ما أريده.

عبد الله : آخر مرة التقينا تكلمنا عما نعتقده عن دور اليهود بمجرى الأحداث.

جولـدا : نعم.

عبد الله : نعم أؤمن من كل قلبى أن الرب شتت اليهود بالعالم الغربى لهدف معين لتستوعبوا من الغرب العلم والتقدم وتعودوا للشرق الأوسط لمشاطرة إخوانكم المساكين ذلك.

جولـدا : قلت ستكون دائما صديقا ولا تنضم للهجوم علينا..

عبد الله : ما زلت صديقكم..

جولـدا : هناك ضغوط لتنضموا للهجوم.

عبد الله : أنا دائما تحت الضغط.

جولـدا : لم أنس ردك لرسائلى.. قلت سيدتى أنا بدوى والبدوى يحفظ الوعد دائما.. وعلى الملك الوفاء بالوعد..

عبد الله : ولن أنقض وعدا لامرأة أبدا..

جولـدا : وما وضع هذا الوعد الآن؟

عبد الله : (فى عصبية وغضب) .. لماذا بعثتم امرأة؟ هذه إهانة..

دونـين : هى رئيس القسم السياسى.

عبد الله : لم أعطيتم وظيفة كهذه لامرأة.. أنتم كذلك لاتقدرون النساء.

دونـين : ربما هذا هو التقدم الذى ذهبنا إلى الغرب لنستوعبه إن شاء الله.

عبد الله : إن شاء الله على تحمل ذلك، عندما أعطيت وعدى لك كنت وحدى، والآن أنا واحد من خمسة.

جولـدا : ربما يجدر بك الاحتفاظ بأستقلالك، بحالة السلام نحترم حدودكم والرقابة الدولية على أورشاليم.. قلنا هذا كله، ولكن إذا هوجمنا واضطررنا للحرب نحتل كل ما نستطيع احتلاله..

عبد الله : ضد ٥ دول ؟ أشك فى ذلك؟.

جولـدا : لا تعلم كم تضاعفت قوتنا فى الشهور الأخيرة.

عبد الله : لك ابنة فى الكيبوتز فى النجف. أنا أعلم أنه يقع مباشرة بجوار الهجوم الذى يخطط له المصريين. انقلى ابنتك لمكان أمين..

جولـــدا : شكرا لإخبارى لكن لأكثر أبناء الكيبوتز أمهات، من يبق إذن لصد المصريين؟.

عبد الله : سيقوم أولادك بواجبهم وأنا بواجبى، ويمكن لنا وقف سفك الدماء.

جولـــدا : كيف؟

عبد الله : ألا تقيموا الآن دولة.. ليس الآن.. لم العجلة؟

جولـــدا : انتظرنا ألفى عام.. هل تعتبر هذا عجلة؟

عبد الله : (ضاحكا) أوافقك على هذا لكن ماذا تعنى بضع سنين أخرى.. هذا عرض.. آخذ البلاد كلها.. ويسكنها اليهود تحت حمايتى، يكون لكم مندوبون برلمانيون سأرعاكم جيدا. هذا وعد لم لا تصدقينى؟

جولـــدا : لم تعد الوعود تكفينا.

عبد الله : هكذا فقط استطيع مساعدتكم، لماذا تعاندون بالرفض.

جولـــدا : (بحسم) لأنه يجب أن تكون لدينا دولة، والآن هو الوقت .. وإذا كان قيامها يحتم الحرب فسنحارب ونتغلب عليكم.

عبد الله : (وقد سقطت الإضاءة على ملامحه من أسفل فبدا وجهه قبيحا موحشا) لن أسكت على إهانتنا. إذا قامت الحرب فهى المذنبة، هى المذنبة لأنها امرأة عنيدة ومتكبرة وملعونة.

جولـــدا : ربما كان إرسالى خطأ.. أينفع لقاؤك مع بن جوريون؟

عبد الله : لا.. اذا أعلن بن جوريون أنه وقع معى على السلام فسيظهر للجميع كبطل، وإذا أنا أعلنت عن سلام معه سيغتالوننى.

وتنسحب جولدا مائير من حضرة الملك عبد الله وصوتها يردد من خارج الكادر : «بعد هذا بأقل من ٤ سنين اغتال أحد العرب عبد الله، وهنا فكرت : يا إلهى، ماذا كان مصيرنا لو كنا دولة عربية تحت حمايته».

ويمكن أن نستخلص من هذا المشهد الطويل عدة ملامح تعكس الأسلوب اليهودى فى التعامل مع الشخصية العربية فى مواجهة الرأي العام العالمى، فهو يرجع فشل جولدا فى مبادرتها فى الأردن إلى انعدام الشخصية العربية أو تخلفها فى مواجهة التحضر اليهودى المكتسب من الحضارة الغربية.. ويهدف إلى تأكيد أحقية اليهود فى العودة إلى فلسطين بعد شتات استغرق ٢٠٠٠ سنة واعتراف العرب بحقيقة هذا الادعاء.. وتمجيد القدرة

اليهودية على العمل الإيجابى على المستويين السياسى والعسكرى فى ظل أقسى الظروف المحلية والعالمية، وفى النهاية فإن المتفرج العادى يستطيع من خلال هذا المشهد أن يوحد بسهولة بين رحلة جولدا وبين رحلة السادات.. وأن يتعلم أن العرب والسلام لا يتلقيان، وبأن الاغتيال هو قدر العربى الذى يملك الجرأة على التعامل مع إسرائيل. مما يبرر مواقفها التى تتراوح بين التهديد بالحرب واستعمال القوة والقيام باعتداءات واسعة النطاق فى ظل ما يعرف لديهم بسياسة الانتقام.

وفى مسلسل **«سادات»** يحاول نفس من شاركوا فى إنتاج مسلسل **«امرأة تدعى جولدا»**.. الإيحاء بأن الاغتيال هو الداء الشائع فى المجتمعات العربية. لذلك فهو يبدأ بمشهد تفصيلى لعملية اغتيال **أمين عثمان** ودور الضابط أنور السادات فى تنفيذ هذه العملية.. وينتهى بالاستعداد لعملية اغتيال السادات نفسه عام ١٩٨٠ وبين البداية والنهاية يقدم المسلسل عملية اغتيال أخرى ضحيتها الكاتب **يوسف السباعى** فى مطار القاهرة (المعروف أن اغتياله تم فى قبرص) ويشير أيضا إلى مؤامرة دبرها السوفيت لاغتيال السادات وساعدت الموساد فى كشفها(١٣).

هولوكست ٢٠٠٠

لا جدال فى أن هناك أوجه شبه بين الأفلام السينمائية التى تعاملت مع موضوعات الاغتيال فى العالم العربى بعيدا عن الصراع المباشر بين العرب وإسرائيل.. فجميعها يضع التفرج الأوروبى والأمريكى فى دوامة احتياجاته من البترول العربى كمصدر رئيسى للطاقة.. ويختلق أسبابا تزيد من عناصر التحامل على الشخصية العربية بينما يضع الشخصية اليهودية فى مواقف الريادة الإنسانية.. وعلى سبيل المثال سنجد الفكرة فى **«الرجل التالى»** ١٩٧٦ تكاد تتشابه من فكرة فيلم **«أرابيسك»** الذى أنتج قبل ذلك بعشر سنوات وتقرب من مضمون أفلام تالية مثل **«هولوكست ٢٠٠٠»** ١٩٧٧ اخراج الايطالى **البرتودى مارتينو** وبطولة النجم الصهيونى الأمريكى **كيرك دوجلاس**، و**«الرجل ذو العدسات المميتة»** ١٩٨٢ اخراج **ريتشارد بروكس** .. فبينما يطرح دى مارتينو قضية الاغتيال فى العالم العربى والدور اليهودى فى التحذير من أخطار مشاريع الطاقة النووية فى ظل تسلط البترول العربى.. نجد بروكس يقدم فيلما متشابها ولكن يتناسب مع طبيعة المعطيات

السياسية فى فترة إنتاجه.. فهو يمزج أجواء الاغتيالات بقضايا البترول العربى والثورة الإسلامية وأخطار التسلح النووية.

تبدأ حداث فيلم **«هولوكست ٢٠٠٠»** بمظاهرات مناهضة للمفاعلات النووية التي يشيدها المهندس الأمريكى المسيحى «روبرت كين» فى دول العالم المختلفة، وبعد محاولة عربية فاشلة لاغتيال كين تنتهى باغتيال زوجته يعتقد البعض أن القاتل العربى ربما كان مجنونا أو متطرفا. ولكن الوقائع تؤكد أنه مدفوع من الهيئات البترولية العربية التي ستؤثر مشاريع كين النووية على تسلطها على سوق الطاقة العالمية، وفي وسط هذه الأجواء المقبضة يعقد كين اتفاقا مع دولة عربية غير بترولية لإقامة مفاعل على أرضها.. وكانت العقبة الوحيدة أمام إتمام الصفقة هى أن رئيس وزراء هذه الدولة الكولونيل «حربى» يشترط لإقامة المفاعل فى بلاده تحقيق ضمانات دولية لسلامة استعماله. وهى ضمانات لايمكن توفيرها إلا بتعضيد واستشارة البروفيسور اليهودى أرنست ماير **(الكسندر نوكس)** العالم الذى شارك فى اختراع المشروع ثم شعر بمسئوليته تجاه أمن البشر فابتعد عن معمله وهجر الجامعة فى محاولة للحفاظ على البشر من الشر بعد أن وجد فى كل العلاقات الإنسانية المسيحية التى تتعامل مع أفكاره والتى جعلت مشروعه يبدو له وكأنه لعنة من لعنات الكتاب المقدس: «وحش له سبعة رؤوس وعشرة قرون وعلى العشرة قرون عشرة تيجان» وهى الصورة المكتوبة فى سفر الرؤيا عن نهاية العالم. ويحاول كين إقناع ماير بالعدول عن موقفه ولكن قناعات الرجل كانت حاسمة وقاطعة.

كين : لماذا اختفيت؟

ميار : أعتقد أنه باختفائى سيتوقف المشروع.

كين : ماذا تقول يا بروفيسور؟

ماير : يا سيد كين هذاالمشروع لا يجب أن يتم.

كين : لماذا؟ لقد قبلت أن نتعاون.

ماير : نعم.. المشروع له عبقريته كانشطار الذرة والقنبلة الهيدروجينية.

كين : اذن ماذا يمنعك؟

ماير : إننى إنسان يا سيد كين.

كين : يا إلهى.. مما تخاف؟

ماير : انظر للعالم من حولنا أعمالنا تخنقنا.. بعد فترة ستنتهى آخر مصادر

البترول الخام والكربون والمنجنيز.. وبعد قليل لن يكون لدينا ما يكفى من الطعام للجميع ،حتى الشعوب الصغيرة ستجتاحها الحروب النووية.. كأس الدمار مليئة حتى نهايتها.. تبقى قطرة واحدة فلا تكن أنت من يحقق الدمار الأخير.

كين : كفى كلاما مثل نبى من سفر الرؤيا. فالعالم لن يستمر إلا بمصدر قوى للطاقة .. والطاقة النووية ستكون أقوى مصدر لذلك..

مكاير : بعد حد معين للعلم يوجد الرب فقط. والإنسان الآن قد تخطى ذلك الحد.

كين : أنا لا أعتمد على الله فإيمانى أكبر بالطاقة النووية.

ماير : لقد أصبحت عجوزا بلا أمل.

ويفشل كين فى تحقيق عوامل الأمان التى يطلبها رئيس الوزراء العربى بناء على طلب مستشارته اليهودية سارة جولان!! ولكن لأن المشروع سيحقق أهدافا أخرى لعناصر سياسية داخل حكومته يصبح الاغتيال هو الحل الحاسم للتخلص منه وأن تتولى حكومة أخرى الاتفاق مع كين. هنا تبدأ سارة جولان نفسها تتحول من معسكر رئيس الوزراء العربى بعد أن تم اغتياله إلى معسكر المهندس كين لتخلصه من طموحاته الشريرة ولتصبح هى منقذة العالم من نهايته.

إن فيلم **«هولوكست ٢٠٠٠»** يقدم الاغتيال الغربى كحتمية لتحقيق هدفين متناقضين، الأول لتأكيد الاحتكار العربى على البترول بعيدا عن منافسه المفاعلات النووية لتوليد الطاقة.. والثانى من أجل قبول بناء المفاعلات الذرية على الأراضى العربية بدون ضمانات تقلل من أخطارها.. ولولا الدور اليهودى لتحققت هولوكست جديدة على أراضى الشرق الأوسط.

أنصار البيئة

وخلال التسعينيات يفسح علماء الذرة اليهود الطريق لفئة أخرى من العلماء تسعى إلي مكافحة تلوث البيئة، والمخاطر التى تتعرض لها البشرية مما يعرضها إلى مواجهات دموية من الأغيار الأشرار. وربما يعد فيلم **«مذكرة البجع»** ١٩٩٣ اخراج **آلان باكيولا** من أبرز هذه الأفلام :

بناء السيناريو فى هذا الفيلم يكاد يتشابه إلى حد التطابق مع فيلم **«كل رجال الرئيس»**

الذى أخرجه آلان باكيولا عام ١٩٧٦ فتستر الرئيس نيكسون على جريمة التنصت على مقر الحزب المنافس تحول فى **مذكرة البجع** إلى تستر الرئيس على جريمة قتل اثنين من قضاة المحكمة العليا بسبب موقفهما الرافض لتحويل إحدى المحميات الطبيعية المليئة بالبجع والطيور النادرة إلى منطقة لاستخراج البترول يحاول أن يستغلها أكبر ممولى الحملة الانتخابية للرئيس، الأمر الذى يجعل الرئيس على حد تعبير أحد معاونيه «يرقص رقصة نيكسون». وإذا كانت المخابرت المركزية قد جندت بعض المرتزقة لاقتحام مقر ووترجيت فى الفيلم الأول فقد استأجرت من أجل قتل القاضيين قاتلا محترفا عضوا فى إحدى المنظمات الإرهابية فى الشرق الأوسط يدعى كامل (وهو اسم عربى حتى ولو خدعتنا الترجمة العربية على الشريط وكتبته «كاميل» وتجاهلت ترجمة تعبير الشرق الأوسط للتمويه على موطنه)... وفى الفيلمين يتساقط الضحايا من شهود الجريمتين أو ممن يملكون القدرة على اكتشاف مرتكبيها، وفى النهاية يبقى الدور المؤثر للصحافة الحرة.. ففى الفيلم الأول يقوم الصحفيان اليهوديان **بوب وود وارد وكارل برنشتاين** باختراق كل الموانع لالتقاط الحقائق الخاصة بفضيحة ووتر جيت يساندهما فى الظل **«الحلق العميق»** وهو اسم حركى لمسئول قريب من البيت الأبيض وينتهى دورهما بتنحية الرئيس نيكسون عن الرئاسة.. أما فى **«مذكرة البجع»** فالصحفى جراى جرانثام **«دينزل واشنجتون»** من أقلية أخرى وهى الأقلية السوداء ينجح بمساندة فتاة تدرس القانون **«جوليا روبرتس»** ويعتبرها الإعلام «الحلق العميق» بالنسبة له، أن يضع يده على كل الخيوط وراء جريمة قتل القاضيين وكل الجرائم التوابع لها وفى النهاية ينجح فى دفع الرئيس إلى عدم تجديد مدة رئاسته.

ولايكتفى باكيولا بهذه الخيوط المتطابقة ولكنه يكرر أيضا مشاهد سبق وأن قدمها فى **«كل رجال الرئيس»** ومنها التنقيب عن علاقة القاضيين بالمحرض على قتلهما من خلال مشاهد البحث فى مكتبات المحكمة العليا وجامعة جورج تاون والشد والجذب بين الصحفى ورئيسه داخل الجريدة و خارجها، وعمليات التصفية التي تقوم بها الأجهزة للشهود، والصراع الخفى بين المخابرات المركزية والمباحث الفيدرالية واستمرار أساليب التنصت على الأفراد واختراق حرياتهم الشخصية .. الخ..

ولكن مع ذلك تبقى هناك اختلافات بين الفيلمين.. سنجد فى **«مذكرة البجع»** من وعى درس ووتر جيت ويحاول عدم الاستسلام لرغبات الرئيس، وسنرى رئيس المباحث الفيدرالية

وقد أصبح الشاهد الأول على تستر الرئيس على جريمة القتل وسنلمس اهتماما بقضايا البيئة وبتصوير المحميات الطبيعية الجميلة كضحية لبطش البشر.

وثمة فرق آخر جوهرى وهام بالنسبة للشخصية اليهودية داخل الفيلمين، فبينما كانت من خلال وود وارد وبرنشتاين هى المهيمنة على أحداث **«كل رجال الرئيس»** سنجدها فى **«مذكرة البجع»** مجرد رمز لكل ما هو إنسانى وخير فى المجتمع الأمريكى ويجسدها القاضى العجوز روزنبرج (اسم يهودى ١٠٠٪) . صحيح هو يقتل مع زميله القاضى جينس ولكن الفيلم يؤكد أكثر من مرة أن جينس كان يشارك روزنبرج فى شىء واحد هو حماية البيئة باستثناء ذلك سنجد روزنبرج رغم أنه لايظهر على الشاشة سوى لحظات قليلة قبل مقتله - يكاد يكون البطل الخفى صاحب النبوءات الصادقة حول القوى التى تساند الطامعين فى كرسى الرئاسة.

عموما - وهذا هو المهم - فإن هذا القاضى الشهيد قد قتلته يد عربية، وهذا ما سيصل إليه المتفرج الأمريكى والغربى الذى يعرف دلالة الأسماء ليحدد من خلالها ملامح الشخصيات.. لا يهم من المحرض أو المتستر، المهم أن الضحية «يهودى» والجانى «عربى»..

التشابه من البداية وحتى الآن

ولو حاولنا الدخول إلى تركيبة الأفلام التى تعاملت مع الاغتيالات السياسية فى نطاق شخصيات عربية لها دوافعها السلمية أو المناهضة للطغيان والديكتاتورية فى بلادها لوجدنا أن هذه التركيبة لم تتبدل خلال ربع القرن الأخير إلا فى القليل من عناصرها وفى حدود المتغيرات السياسية والفكرية التى سادت العالم والمنطق اليهودى فى التعامل معها.

وقد لايتسع المجال لتتبع هذه العناصر فى كل ما تقدم عن هذا الموضوع فى السينما العالمية ، لذلك سنكتفى برصد أوجه الشبه والخلاف بين فيلمين الفاصل الزمنى بينهما يزيد على عشرين عاما. الأول بعنوان : **«أرابيسك»** ١٩٦٦ (الولايات المتحدة الأمريكية) اخراج **ستانلى دونين**، والثاني كان انتاجا مشتركا بين أسبانيا والمكسيك وشارك في تمثيله نجوم من أسبانيا وأمريكا وفرنسا والهند، وكان بعنوان **«القوة الضارية»** ١٩٨٨ - اخراج **خوزيه أنطونيو دى لا لوما**.

فى فيلم **«أرابيسك»** سنرى فيضانا وهميا من الاغتيالات العربية يجتاح مدينة لندن من

أجل الوصول إلى هدف رئيسى هو اغتيال رئيس الوزراء العربي حسن بيجا أثناء زيارته لمدينة لندن لتوقيع معاهدة مع انجلترا لاستغلال بترول بلاده. كان بيجا لا يسعى إلى السلطة لذاتها ولكن لخدمة شعبه وتحقيق رفاهيته بين شعوب العالم.. بينما كان طموح أعدائه هو السعى وراء السلطة وما ينطوى عليه هذا الطموح من مشاكل أخلاقية تدفعهم إلى استخدام الاغتيال كأقصر طريق إلى الحكم.. كان من هؤلاء الأعداء المليونير نجيم بيشرافى وهو رجل واسع الثراء وقوى لا يحترم حياة أحد ويملك أسطولا ضخما لناقلات البترول ويريد أن يحكم البلاد بماله، وكان هناك الجنرال على بن على قائد الجيش فى حكومة بيجا ويريد أن يستولى على البلاد بقوة سلاحه، وكلاهما يجرى وراء القوة والسلطان ويريد السلطة لذاتها لا ليتمكن من أن يمد يد العون لشعبه. ويعزو الفيلم النجاح فى إنقاذ حياة بيجا إلى المصادفة التى جمعت بين الفتاة العربية ياسمين **(صوفيا لورين)** عشيقة بيشرافى الشاذ جنسيا(!!) وبين عالم اللغويات الأمريكى ديفيد بولاك الأستاذ فى جامعة أوكسفورد والذى يتعرض للعنف من أتباع بيشرافى والجنرال على حتى يقوم بفك رموز شفرة باللغة الهيروغليفية تحدد ميعاد وتاريخ اغتيال بيجا فى لندن، وتشاء الأقدار أن ينقذ بولاك رئيس الوزراء بيجا دون أن يملك سلاحا ولكن بعقل راجح وذكاء نادر مما يجعله يقول بثقة: «ظل آل بولاك أجيالا يكرسون أنفسهم للكشف عن الماضى. وقد آن لأحدهم أن يكشف عن المستقبل».

وفى فيلم **«القوة الضاربة»** سنرى الاغتيالات تجتاح إحدى الجزر الأوروبية فى منطقة البحر المتوسط.. بعد لجوء رئيس الوزراء العربى ديمقراطى النزعة، د. معمر قصار هربا من بطش الديكتاتور العسكرى الذى استولى على الحكم فى البلاد، وكان يجهر علنا أنه يستمرىء التخلص من أعدائه فى تهديدات يطلقها داخل خيمة أقامها فى الصحراء بعيدا عن قصر الرئاسة خوفا من أعدائه «لقد أحرزنا تقدما كبيرا فى التخلص من أعدائنا، ولكن قصار خذلنا ويجب أن يدفع الثمن»، وتقرر المخابرات المركزية حماية د. قصار والاستعانة بالقوة الضاربة الأمريكية لمكافحة الإرهاب فى منطقة غرب أوروبا للذهاب إلى الجزيرة ومواجهة القتلة. وتحاول هذه القوة إبعاد قصار عن مؤيديه لضمان حمايته ولكن قصار لا يقر هذا الطلب، بل يحضر اجتماعا لمؤيديه يخاطبهم فيه وفوق رأسه علم يتوسطه الهلال ونجمة داود(!!).

«يجب التخلص من مرض لم تسببه الطبيعة، بل سببه الإنسان، وفقط الإنسان قادر

على التخلص منه. هذا المرض يعرف بالديكتاتورية. وشعبنا سيقرر مصيره ضد الطاغية الذى يعلن حالات الطوارى والقوانين العسكرية ويسجن روحنا بتهديد فكرنا بالقتل. إنه عمل مجنون». وتتكرر المحاولات الفاشلة لاغتيال قصار بواسطة القتلة من العرب حتى يحبذ الديكتاتور إرهابيا ألمانيا تنجح القوة الضاربة فى التخلص منه بينما كان على وشك النجاح فى اغتيال قصار.

ويثير **«أرابيسك»** و**«القوة الضاربة»** بعض النقاط الهامة التى لابد لنا من الوقوف عليها إذا أردنا أن نفهم المتغيرات فى المنطق الدعائى اليهودى فهما دقيقا :

* «الاتفاق على جعل مسرح أحداث الاغتيالات المتبادلة بين العرب إما فى نطاق المدن الأوروبية التي تحمل كل مقاييس المدينة المتحضرة.. وتعطى انطباعا بأنها مدينة يمكن لها مجابهة الإرهاب بأجهزتها ونظمها المتطورة.. وإما فى جزيرة أوروبية صغيرة فى منطقة البحر الأبيض، وفى الحالتين سيتعرض المواطن الأوروبى فى أمنه وأمانه وستحاصره الأخطار من كل جانب. فالعرب فى « **أرابيسك**» يمارسون إرهابهم فى مدينة لندن (اغتيال – اختطاف – تخريب – سرقة) بسهولة ويسر مما يجعل الأمريكى ديفيد بولاك يسخر متعجبا: «إننا فى بلاد متحضرة فى وسط لندن قرب حديقة ريجنت وحديقة الحيوان، وربما قصر باكنجهام. لايمكن أن يملكوا كل شىء » (يقصد العرب) وعلى هذه الكلمات يبنى الفيلم مواقع أحداثه الدامية. وفى فيلم **«القوة الضاربة»** سنجد مدير الشرطة يخبر الحاكم العربى اللاجىء إلى بلدته «كانت الجزيرة هادئة حتى أتيت» ويأتى رد فعل الحاكم العربى مؤكدا ما يقصده مدير الشرطة : « يسعدنى أنى جلبت بعض الإثارة إلى حياتك»!! والمحصلة التى يجب أن يستخلصها المواطن الأوروبى هى أن العربى لا يقيم وزنا لسائر البشر بل يحفل فقط بأهدافه الإرهابية.. والاستثناء لا يشكل ثقلا يمكن الاعتماد عليه.

* الاتفاق على الإيحاء بأنه من الخطل أن يعتقد المتفرج الأوروبى أن الإرهاب العربى يمثل اتجاها نابعا من رؤية عربية منظمة، كما لا يعنى اشتراك القتلة العرب فى بعض العمليات الإرهابية أنهم يملكون القدرة على التخطيط والقدرة على التنفيذ (مثل الجاكال فى فيلم **يوم ابن آوى**) كما يظن كثير من الناس. إنهم حتى فى مجال القتال الإرهابى لا يثبتون جدارتهم واستحقاقهم كمجرمين دوليين. لذلك كان من السهل على البروفسير ديفيد بولاك الاستاذ الجامعى المسالم فى **«أرابيسك»** أن ينهى حياة خصومه من القتلة العرب الذين يحيطون به ويحاصرونه من كل جانب إما بصعقة كهربائية تنهى حياة القاتل قاسم

الذى كان يهاجم ديفيد ببلدوزر ضخم، أو بسلم خشبى ينهى به حياة بيشرافى أثناء مهاجمته له داخل طائرته الهليوكبتر المزودة بالمدافع الرشاشة، ونفس الأمر فى **«القوة الضاربة»**. يفشل الشاب سالم فى اغتيال الديكتاتور. ويفشل كورا ابن شقيق الديكتاتور فى اغتيال قصار، ويصبح الحل - كما حدث أيضا فى **«أرابيسك»** - هو استئجار قاتل ألمانى يدعى هانز كاد أن يقتل قصار لولا تدخل القوة الضاربة الأمريكية بقيادة «هاريسون» الذى لعب دوره **جورج ديفيرو** وهو الممثل الذى قدمه نفس المخرج من قبل فى فيلمه **«هدف النسر»** ١٩٨٤ بوصفه المقاتل اليهودى الشجاع الذى لا يواجه أعداءه من الإرهابيين العرب إلا ونجمة «داود» متدلية على صدره!! وباختصار فإن العبقرية والشجاعة النابعة من الشخصية اليهودية تستطيع التصدى للإرهاب سواء كان عربيا أو أوربيا - عربيا.

* الاتفاق على أن ينهض التركيب الدرامى لهذه الأفلام على عنصر عمومية التشويه رغم تباين درجاته على كل الشخصيات العربية التى داخل الحدث سواء كانت متحالفة مع الغرب أو مناهضة له. فالشخصيات التى تبدو متعاونة مع الغرب أو رافعة لشعارات الديمقراطية لا تعدو أن تكون استثناءات لا تساندها أنظمة سياسية قوية، فرئيس الوزراء حسن بيجا فى **«أرابيسك»** يملك جرأة فى اتخاذ القرار ولكنه مجرد فرد كان من الممكن اغتياله لولا ذكاء عميلته السرية العربية ياسمين عازار (لاحظ دلالة الاسم) ومساندة ديفيد بولاك لها. ونفس الأمر يحدث مع رئيس الوزراء اللاجىء قصار فى **«القوة الضاربة»** فالموت يلاحقه ومصيره يرتبط بثورة ضد الحاكم الديكتاتور ولكنها ثورة لا ترتبط بمذهب سياسى أو اجتماعى موحد، وربما كان قائدها يعد لديكتاتورية أخرى بعد الإطاحة بقصار مرة ثانية.. وهذا الملمح رغم ارتكازه على معطيات واقعية ترتبط عموما بدول العالم الثالث، فإنه يمثل أيضا اتجاها يطبقه السينمائيون اليهود سواء على زعماء الدول المتقدمة أو النامية مع بعض التغييرات التى تتلاءم مع طبيعة المناخ السياسى والاجتماعى لهذه الدولة أو تلك..

* الاتفاق على ألا تترك هذه الأفلام ذات الطابع السياسى وسيلة إلا وتستخدمها لإدانة الشخصية العربية. ففى فيلم **«أرابيسك»** تصور شخصية المليونير العربى بيشرافى كإنسان يثير فى النفس النفور والكراهية.. وعندما يلمح بداية انجذاب بين عشيقته العربية ياسمين عازار وضيفه ديفيد بولاك نجده يحيل غضبه إلى كلمات ازدواجية المعنى : «بعض

البدو يهدون ضيوفهم ما يملكون ولكني لست بدويا» وهو معنى يصم البدوي بالتعامل مع المرأة كشيء ليس له كيان إنساني. . بينما يصم العربى المتحضر بأنه يرى المرأة من حوله كوسيلة للامتلاك. وهو أمر لا يختلف كثيرا عن الرؤية البدوية التى يزعمها الفيلم، ولا يترك فيلم **«القوة الضارية»** الزعيم العربى قصار وزوجته وشأنهما فرغم أن قصار يعترف بكيان زوجته الإنسانى والسياسى : «احترم آراءك وأنت لا تخطئين. ولكن فى حالة حدوث أى شيء عدينى أن تستمرى فى قضيتى » فإن الفيلم يسجل للزوجة فى لقطات كبيرة ومحسوبة بعناية نظرات تعكس شبقها ورغبتها المكبوتة تجاه «هاريسون» هذا الأمريكى الغريب الذى يحيطها وابنها وزوجها بكل مظاهر الصداقة والرعاية والإخاء والشجاعة.. فهل هى نظرات عادية من زوجة تتبدد أنوثتها فى ظل حياة زوجها المضطربة، أم أنها تدلنا على موقف المرأة العربية عموما من الحياة مع الرجل العربى؟ إن التركيز على هذه النظرات فى نطاق الادعاء بتعاطف الفيلم مع شخصية الزعيم العربى دكتور قصار يجعل الاحتمال الثانى هو الأقوى.. حيث أن تمجيد المفكر السياسى الحر قصار فى مواجهة الديكتاتورية والإرهاب كان يجب عدم تعكيره بلقطات تثير نفور المشاهد الواعى وتقززه.

ومن نقط الاختلاف التى نلاحظها بين الفيلمين محاولة الانتقال برد الفعل الفردى تجاه أدران الإرهاب العربى إلى رد الفعل المنظم من الجيوش أو الفرق الخاصة التي غالبا ما يقودها اليهود.. ففى فيلم « **أرابيسك**» يجد ديفيد بولاك نفسه يستخدم كل ما لحق به من شرور عربية لاكتساب القوة والعزيمة لمواجهتها بمفرده.. بعيدا عن أى عوامل أخرى لإنقاذه وهو ما يعرضه للسخرية من القاتل العربى قاسم «إنك فى رحلة لا تؤدى إلى مكان،ولن تأتى البحرية الأمريكية لإنقاذك إكراما للديمقراطية» ولكن هذا الوضع لا يستمرفى فيلم «القوة الضاربة» فلم تعد الحكومات الغربية تتقبل الإرهاب فى عقلانية باردة.. بل تسعى نحو مقاومته كواجب للإنسانية عامة، وعندما يقول المسئول الأمريكى عن القوة الضاربة لأعضاء الفريق الموكل إليه حماية دكتور قصار: «واجبكم هو حماية ذلك الشخص. شخص له أعداء كثيرون. شخص يحتاج إلى حماية لايمكن لغيرنا توفيرها» فإن الفيلم يسلم بصحة هذاالرأي ولا مناص لنا من التسليم به عندما نشاهد هذه الفرقة تقوم بالمعجزات من أجل إنقاذ قصار من القتلة العرب والألمان، ويصبح قول قصار فى نهاية الفيلم : «ندين لكم بدين لا يمكن رده أبدا» تأكيدا لإدراكه – كشخص ينادى بالديمقراطية – أن القوة الأمريكية ليست هى الحل الحاسم لمواجهة الإرهاب فحسب بل إنها تلتقى مع

أفكاره السياسية فى ظل شعاره (الهلال.. نجمة داود)!!.

والاختلاف الثاني أن **«أرابيسك»** كان يتعامل مع شخصيات نمطية ولا يهتم باستجلاء أى جوانب لأحداث أو شخصيات حقيقية إلا فى حدود المتعارف عليه حول علاقة العرب بالبترول والغرب. فى حين نجد **«القوة الضاربة»** يبدو اهتمامه منصبا على الجانب الظاهري من بعض الشخصيات الحقيقية فى العالم العربى. فهو يجعل اسم السياسى المناصر للديمقراطية معمر قصار كما يعطى الايحاء بالصورة بأن الديكتاتور شخصية شبيهة بالزعيم الليبى **«معمر القذافى»** ويعزى هذا الاختلاف إلى الرغبة فى تكثيف المساندة للحملات الدعائية تجاه بعض النظم العربية مما يجعل لهذه النوعية من الأفلام دور أكثر فعالية وتأثيرا..

الفصل الرابع

النازية.. والعالم المعاصر

مع بدء إحساس الشعوب الأوروبية بوطأة التهديدات النازية شعر السينمائيون اليهود بأن عليهم أن يبدأو صياغة أحداث تنشر الكراهية تجاه الألمان.. وأن يخلقوا إحساسا جديدا عن خطورة تكرار ما حدث لهذه الشعوب قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية فى ظل تصوير سلبى لجميع الأغيار سواء فى ألمانيا أو فى البلدان الأخرى وفى مقدمتها انجلترا.. وساندهم فى تحقيق هذا الهدف الالتقاء الحميم بين السينمائيين اليهود فى انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية مع السينمائيين اليهود المهاجرين من ألمانيا[١] .

ومن يستعرض ملامح السينما الأمريكية والأوروبية منذ قيام الحرب العالمية الأولى حتى الآن لن يجد انفصالا بين الأفلام المناهضة أو المساندة للشخصية الألمانية حتى ولو فى الظاهر - وبين خمس مراحل تاريخية هامة تكاد تحدد مؤشرا لليهود فى أسلوب تعاملهم مع الشخصية الألمانية خاصة فى مجال أفلام «الحرب» و«الإرهاب» :

١- مرحلة قيام الحرب العالمية الأولى ثم ظهور النازية واشتعال الحرب العالمية الثانية ثم طرح المسألة اليهودية باعتبارها جريمة يتحمل عقابها وبشكل جماعى الشعب الألمانى.

٢- مرحلة ما بعد قيام دولة إسرائيل ومحاولة إعادة العلاقات بين ألمانيا واليهود لمجاريها الطبيعية.. وهو الأمر الذى توج بمعاهدة لوكسمبورج عام ١٩٥٣.. وهى المعاهدة التى أتاحت رد الاعتبار لألمانيا ذات التاريخ النازى عن طريق تقديم تعويضات لليهود ضحايا النازية.

٣- مرحلة ما بعد حرب ٥٦ وإعلان ألمانيا الاتحادية رفضها إمداد إسرائيل بالسلاح أو بأية معدات حربية، ورفض السعى لقيام علاقات دبلوماسية بين ألمانيا الاتحادية وإسرائيل بحجة الخوف من تأثيرها تأثيرا عكسيا على العلاقات بين ألمانيا الاتحادية والعرب مما قد يؤدى فى النهاية إلى اعتراف أولئك دبلوماسيا بألمانيا الديمقراطية (الشيوعية)[٢] وفى نفس

الوقت الحفاظ على علاقات اقتصادية متينة مع إسرائيل.

٤- مرحلة تزايد ظهور الجماعات الإرهابية ذات الشعارات النازية والفاشية والشيوعية في المانيا والتي توجت عام ١٩٧٧ باغتيال **هانس شلاير** رئيس الاتحاد العام للنقابات الصناعية فى المانيا الاتحادية بواسطة تجمع **بادر ماينهوف** الجناح العسكرى فى الجماعة الإرهابية المسماة **بالجيش الأحمر**.

٥- مرحلة نهاية الثمانينيات ومحاولة تكوين رأي عام أمريكى وأوروبى مضاد للوحدة الألمانية ومناصرة الصهيونية من أجل الغاء قرار الأمم المتحدة الذى وصمها من قبل «بالعنصرية».

دعوة للاغتيال

كانت البداية فى انجلترا عندما ظهرت فى النصف الأول من الثلاثينيات مجموعة من أفلام الاغتيال السياسى عمادها دور الجاسوسية الألمانية فى نشر الفزع والرعب داخل المجتمع الانجليزى قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى.. ومن أهم هذه الأفلام فيلما :**«الرجل الذى يعرف كثيرا»** ١٩٣٤. **«الدرجات الـ ٣٩»** وكلاهما من إنتاج شركة **جومون** اليهودية وإخراج **ألفريد هيتشكوك** الذى كان متأثرا فى إخراجهما بأعمال المخرج الألمانى اليهودى **فريتز لانج** وخاصة فيلمه «**الجاسوس**» ١٩٢٨[٣] الذى كان فيلما معاديا للشيوعية يدور حول عصابة إرهابية تعمل لصالح الروس ويقودها رجل يشبه **لينين**[٤]!!.

ومع قيام الحرب العالمية الثانية أصبح السينمائيون اليهود، وخاصة المهاجرين من المانيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، قادرين على تحويل أى حدث سواء كان حقيقيا أو خياليا إلى فيلم سينمائى طالما كانت فيه فرصة لمهاجمة النازية، وبطبيعة الحال ستنال أفلام الاغتيال اهتماما خاصا.. وسيصبح اغتيال أحد الأسماء الهامة فى الرايخ الثانى حلما وأملا وواجبا قوميا يجب مناصرته والدعوة له بوصفه أرقى أهداف المقاومة الشعبية.

ولقد تمكن المخرجان الألمانيان **«فريتز لانج»، و«دوجلاس سيرك»** من التوصل إلى صيغ عالجا بها بعض حوادث الاغتيال أو الشروع فيه فى أفلام شهيرة مثل **«مطاردة رجل»**١٩٤١، **«الجلادون يموتون أيضا»**١٩٤٣ لفريتز لانج، **«جنون هتلر»**١٩٤٣ لدوجلاس سيرك.

في فيلم **«مطاردة رجل»**[٥] يمزج **لانج** بين الرمز والتحريض الدعائي من خلال قصة الارستقراطي الانجليزي آلان ثورنديك الذي حاول تحقيق متعة شخصية وهي أن يثبت لنفسه إمكانية اغتيال **هتلر**، وهو الأمر الذي يسميه (مداعبة رياضية) وهو اصطلاح مستمد من رياضة الصيد التي برع فيها . إلا أن الأمر ينقلب كابوسا حقيقيا مرعبا.

لقد ألقت به هذه اللعبة في قبضة **الجستابو** الوحشية فعذب بقسوة ثم ألقي به من فوق جرف عال بغرض قتله.. وعندما استطاع أن ينجو بحياته ويعود إلى وطنه انجلترا حيث السلام والطمأنينة وجد أن الهروب والتخفي قد أصبحا قدره المكتوب بعد أن لاحقه النازي وعملاؤهم في وطنه ونجحوا في أن يقتلوا الفتاة الوحيدة التي أحبته بصدق، مما يجعله في النهاية يعود إلى أرض الكابوس - المانيا- ومعه بندقيته ذات المنظار وينتهي الفيلم وصوت المعلق يقول : «ومن الآن وفي مكان ما من المانيا.. رجل معه بندقية تلسكوبية وعلى درجة عالية من الذكاء والمهارة والإصرار.. يعرف هدفه جيدا وقد تمضي شهور وأيام ولكنه ينتظر مصيره في إصرار»[٦] .

وهكذا أمست الأفكار المطروحة في **«مطاردة رجل»** شبيهة إلى حد بعيد بالأفكار التي سبق وأن عولجت في **«الدرجات الـ ٣٩»** فالفيلم يحمل رؤية توحي بسلبية المجتمع الانجليزي في مواجهة النازية «والبطل يظهر وكأنه يتحمل نتيجة أنه لم يقتل **هتلر** عندما سنحت له الفرصة.. كما كانت انجلترا كذلك عندما فقدت فرصتها لإيقافه عند حده[٧]». والنبرة الدعائية التي تصاحب عودة البطل إلى المانيا حاملا غضبه ورغبته في الانتقام.. كانت رسالة موجهة إلى الشعب الأمريكي الذي كان على وشك الانضمام إلى الحرب لتتكامل قوة الحلفاء في مواجهة النازية .

أما فيلم **«الجلادون يموتون أيضا»** ١٩٤٣ - فربما توضح لنا ظروف وملابسات إنتاجه كيفية مواكبة اليهود للأحداث السياسية.. فلقد بدأ التفكير في إنتاجه بعد عشرة أيام من اغتيال الجنرال النازي **ريتشارد هيدريتش** الحاكم الألماني لتشيكوسلوفاكيا وأحد المقربين من هتلر والملقب «بحامي الرايخ» والفيلم أنتجه وأخرجه **«فريتز لانج»** الذي شارك أيضا في كتابته مع الكاتب المسرحي الألماني اليهودي **برتولد بريخت وجون ويكسلي**. ولقد شيد **لانج** ومعاونوه على خبر اغتيال هيدريتش أحداثا خيالية في أساسها لدرجة جعلته يواجه بمعركة كبيرة مع جويرين مسئول مكتب هايز للرقابة على الأفلام عندما طلب الموافقة على عرض الفيلم.. كان من رأى برين أنه لايستطيع الموافقة على فيلم يحول الأكاذيب إلى

حقائق ولكنه فى النهاية أعطى موافقته وهو يردد : «هذا الفيلم ضد كل مبادئى، إنه يمجد الكذب ولكننى أعرف أننى لن أستطيع منعه»[٨]!!.

وبالمنطق اليهودى فى التعامل مع مقتضيات المراحل السياسية المختلفة مع عدم التنازل عن الأهداف الصهيونية الثابتة.. قدمت السينما الانجليزية فى نهاية السبعينيات فيلما آخر عن اغتيال هيدريتش بعنوان **«مهمة الفجر»** ١٩٧٧ أخرجه **لويس جيلوبرت**[٩].

محاولة اغتيال هتلر

ومع بداية الخمسينيات ظهر فيلم **«روميل ثعلب الصحراء»** (١٩٥٠) وهو من أكثر الأفلام ذكاء وتأثيرا فى مجال عرضه لواحدة من أشهر محاولات الاغتيال السياسى، نقصد بها مؤامرة يوليو ١٩٤٤ لاغتيال هتلر.. وتأتى معالجته للمحاولة لتواكب المرحلة الثانية فى التعامل مع الألمان. ورغم أنه يبدو وكأنه سيرة ذاتية من حياة الفيلد مارشال روميل.. إلا أن السيناريو الذى كتبه **نونالى جونسون**[١٠] عن قصة **«روميل» لديزموند يونج** كان محددا فى استنباط رؤية تبدو وكأنها تتلاءم مع معطيات السياسة المطروحة على الساحة الأمريكية وقت إنتاج الفيلم وهى : التسلط الماكارثى ضد الشيوعية وتحول نبرة العداء من الشخصية الألمانية إلى الشخصية الروسية[١١] والدور الأمريكى فى الحرب الكورية[١٢]- فى حين أن جوهرها فى ظل تلك المعطيات كان تحليل العناصر الرئيسية فى مؤامرة الاغتيال ورفع راية العداء التقليدية لمجتمع الأغيار، وبمنطق تسانده الأحداث ولا يخلو من الإقناع الشديد رغم اعتماده على بعض عناصر الاحتيال والتدليس.

يجعل فيلم **«روميل ثعلب الصحراء»** - مؤامرة يوليو لاغتيال هتلر هى الصخرة التى تتحطم عليها حياة روميل رغم عدم مشاركته فى تنفيذها أو التخطيط الفعلى لها فقد بدأ التفكير فيها عندما أضحت هناك ضرورة ملحة لإبعاد هتلر إذا أريد تجنب الخراب الكامل لألمانيا. ورغم مشاركة عناصر من الأرستقراطيين والقضاء والدبلوماسيين والقسس الكاثوليك أو الرعاة البروتستانت وأعضاء من الحزب الاشتراكى فى مساندة هذه المؤامرة، إلا أن عناصرها الهامة كانت من الجنرالات المتقاعدين أو الذين أخرجوا من الجيش، أما الجنرالات الذين كانوا يتولون قيادات كبيرة فلم تجتذبهم هذه المؤامرة وكل ما فعلوه أنهم التزموا الصمت حيالها، وهو ما يدل على أنهم سوف ينضمون إليها فى حالة نجاحها[١٣].

وكان الفيلد مارشال أدوين روميل من هؤلاء القادة.

ويتم تنفيذ المؤامرة أثناء مؤتمر عقده هتلر فى مقر قيادته العامة فى بروسيا الشرقية ويتعلق بالإجراءات التى ينبغى اتخاذها للصمود فى مواجهة الهجمات الروسية. أثناء هذا المؤتمر يستغل الكولونيل شتاوفنبرج فرصة استدعائه ليقدم تقريرا لأحد القادة فيضع حقيبة أورقة وبداخلها قنبلة شديدة الانفجار أسفل مائدة الخرائط التى يشرح عليها الفوهرر تعليماته. وبمجرد أن ينصرف شتاوفنبرج يدوى انفجار مروع ترتفع على إثره ألسنة اللهيب وتنهار الجدران والأسقف، ووسط صرخات الألم والدخان الأسود يظهر الفوهرر وهو يحاول تمالك أعصابه من أثر الصدمة، وليتأكد الجميع أن هتلر لم يمت وأن الانتقام من المتآمرين قد بدأ.

ولقد حرص فيلم **«روميل ثعلب الصحراء»** على أن يتعامل مع كل أركان المؤامرة من خلال الكشف عن دوافعها التي تتبلور فى الانهيار العسكري الألمانى الذى يستشعره روميل ويحاول دكتور سترولين **(سيدريك هاردويك)** عمدة ستوتجارت وصديق روميل القديم استغلال وقائعه لدفع روميل إلى مساندة عملية التخلص من هتلر التى يخطط لها مع آخرين، وأيضا من خلال التصوير التفصيلى لخطوات تنفيذ المؤامرة، ثم ردود الفعل الانتقامية تجاه المتآمرين والتى تنتهي بالقبض على روميل بتهمة المشاركة فى المؤامرة ثم دفعه إلى تناول السم والموت بدون محاكمة مقابل الإعلان عن موته فى ساحة المعركة وتشييع جنازته كأحد أبطال الحرب العظام.

والفيلم قد يبدو لأول وهلة كأنه تدعيم لوجهة نظر تحاول تبرئة بعض الألمان من بشاعة النازي.. لكن المتتبع للحوار بين روميل ود. سترولين سرعان ما يكشف المغزى الذى يرمى إليه الفيلم.. فهو يستخدم هذا الحوار لتأكيد استسلام الجميع لهتلر على أساس أن تآمرهم لم يخرج إلى حيز التنفيذ إلا بعد أن أصبحت الهزيمة تهدد الجميع.

د. سترولين : أريد أن أسألك سؤالا إذا لم تجب عنه أدركت الحقيقة، ولكنى أود أن أسأل رغم هذا. هل تعتقد أننا سننتصر؟

روميل : سأخبرك بما يعتقد (يقصد هتلر) هو لا يعتقد أننا سننتصر.

سترولين : هل قال لك هذا بنفسه؟

روميل : نعم فعل ذلك.

سترولين : وهل يدرك معنى هذا.؟

روميـــل : الظاهر هذا.

سـترولين : إذن فيم الاستمرار؟

روميـل : إننا مكروهون. فلا توجد دولة ممن نحارب.. انجلترا أو أمريكا أو روسيا.. تقبل الصلح معه.

سترولين : هل أقر بهذا؟

روميـل : هى الحقيقة طبعا

سترولين : أيجب طالما هو زعيمنا أن نقاتل حتى نهلك؟

روميـل : النصر أو الموت كما يقول دائما.

سترولين : إذن لم يشر إلى الحل الواضح للموقف؟

روميـل : ماذا تعنى؟

سترولين : التنازل عن الزعامة؟

وينتاب «روميل» الغضب من مجرد طرح كلمة «التنازل» فى حين أن د. سترولين لم يستخدم المعنى المقصود وهو «التخلص» أو «الاغتيال».

وروميل كما يصوره الفيلم ربما كان من الممكن أن يصبح عسكريا من طراز الفرسان، فقد تعلم أن يكون عدوا شريفا وتعلم أن يلفظ السياسة ووصل إلي آراء ثابتة فيما هو حق وصواب على أساس الفصل بين السياسة وعمل الجندى.. ومع ذلك فإن مواقفه تنم عن الاستسلام لكل الفظائع النازية، بل إنه فى ظل الفصل بين السياسة والجندية يشارك فى ارتكابها.. ويضيق بأولئك الذين يكثرون اللغط فى الحديث ويريدون الزج به فى المؤامرات السياسية المناهضة لهتلر رغم قناعته بحتميتها.

روميـــل : وما هو هدفكم؟

د. سترولين : نريد الخلاص من هتلر وعصابته، وإذا هزمنا فلنهزم كما يهزم البشر لا المتوحشين، ثم إذا انتصرنا أو خسرنا فإننا نريد أن نحيا مبقين على كرامتنا دون خوف.

روميـــل : لا أريد التورط فى مثل هذا الموضوع لا شأن لى بـ «برلين» إنى جندى ولست سياسيا.

د. سترولين : هل تظن أنك فى مأمن؟

روميـــل : هذا حديث لا أجد فيه متعة.

د. سترولين : أتخشى حتى فى التفكير فى الأمر؟

روميــــل : حاولت فقيل لى إنه لا شأن لى ومن يعلم ما إذا كانوا يخطئون أم لا؟ هل يجب أن يبحث الجندى فى سياسة حكومته قبل الدفاع عنها؟ أى جيش يقوم وكل جندى فيه له حرية العمل؟ إنما للجندى وطن واحد فى الحياة هو أن ينفذ أوامر رؤسائه. أما ما عدا هذا فمن السياسة وإنى جندى ولست سياسيا.

د. سترولين : ماذا يعنينى من فلسفتك عن الجندية؟ أنت تختفى خلف هذا وتسميه وثيقة الجندى.. إنى أعرفك منذ عشرين عاما. أعلم شعورك. تجاه هذا الدنس الذى فى برلين ولكن لا أتبين استعدادك لأن ترافق إلى الجحيم وحشا أنت تكرهه وتحتقره.. أين شعورك وشجاعتك اللذان يتجليان فى الميدان(١٤).

ويحاول فيلم «**روميل ثعلب الصحراء**» من ناحية أخرى تشويه شخصية المنفذ الرئيسى لعملية الاغتيال وهو الكولونيل شتاوفنبرج بتحويله من «شاب طول القامة يبلغ السابعة والثلاثين من عمره.. يبدو جميلا، رغم تلك العصابة التى التفت على وجهه(١٥) وبتر أحد ذراعيه، إلى عجوز مكدود الملامح (يؤدى دوره الممثل **ايوارد فرانز** وكان وقت تمثيله هذه الشخصية فى الخمسين من عمره) .. ومثل هذا التغيير كان يراد من ورائه تصوير هذا الضابط كمجرد متمرد عجوز يريد الانتقام من زعيمه لما أصابه من عاهات شخصية.. رغم أن شتاوفنبرج كان ينحدر من أسرة من كبار الجنرالات ويؤمن فى البداية بفضائل الاشتراكية القومية قبل أن يتولاه الشعور بالعار والاشمئزاز فور وقوع عمليات الاضطهاد الأولى التى تعرضت لها الكنائس المسيحية وأعمال التعذيب التى تعرض لها اليهود.. وقد استطاع بثقافته العالية أن يلهب بحيويته وآرائه أولئك الذين كان يحاول إقناعهم بمناهضة النازية.. ونجح فى أن يجتذب إلى حركة المعارضة جميع الرجال الذين اتصل بهم.. إذن فهو بكل المقاييس يعد نموذجا بطوليا يعكس المعارضة الألمانية ويمثل الجيل الشاب المخدوع فى الهتلرية.. ولهذا السبب فهو - فى اعتقادى - كان بطلا غير مرغوب فيه من السينمائيين اليهود الذين حاولوا التأكيد على أن هذه المؤامرة تمثل معارضة محدودة لا عمق لها بين الشباب من العسكريين.. وأنها مجرد تآلف عدد من الشيوخ الذين لا يشكلون أى ثقل..

وحول فيلم **«ثعلب الصحراء»** ظهرت آراء مختلفة، منها ما كتبه **جون هوارد لوسون** وهو من السينمائيين اليهود الذين تعرضوا كثيرا لاضطهاد الماكارثية بسبب مواقفه الشيوعية المعلنة.. فهو يقول: «لقد سخر الفيلم من هتلر.. لكن معالجة شخصية الفوهرر الألماني تعزز النظرية النازية بأن غريزة القتل مجبولة في الطبيعة البشرية، وأنه لا يمكن السيطرة عليها إلا بسلطة طبقة مختارة. فهتلر هو القاتل الذي يخرج على الطبقة التي وضعته في السلطة ويخون مصالحها.. أما النازيون «الصالحون» فقد كان قصدهم من الاعتماد على الحرب كأداة للسياسة هو إقصاء الشيوعية وسحق الاتحاد السوفيتي – وهكذا فهؤلاء النازيون «الصالحون» ينفصلون عن «المجنون» الذي بلغ به الخبل حد الحرب ضد الولايات المتحدة.

وهؤلاء لم يعترضوا على قتل الملايين، واختلفوا مع هتلر فقط عندما رأوا أن مصلحة طبقتهم تتطلب تحالفا مع وول ستريت. ويتحدد مغزى هذا التحالف في نهاية الفيلم الذي تختتمه كلمة **ونستون تشرشل** يثني فيها على روميل ويصفه بأنه «عدو شهم» ويتحسر على أن «روح الفروسية» أصبح مجالا ضيقا في حروب الأمم الديمقراطية العظيمة في وقتنا الحاضر»[١٦].

وخلال الستينيات سنجد موضوع الاغتيال والنازية يطرحه المنتج اليهودي **مارك روبسون** عند إنتاجه فيلم «**ليزا**» اخراج **فيليب دون** والمأخوذ من رواية **ليان دي هارتوج** التي تستند على فكرة مؤداها أن الأغيار من الأوروبيين قد تناسوا بمجرد انتهاء الحرب العالمية الثانية بشاعات النازي في ظل رؤية جامدة للعدالة تهتم بالبحث عن قاتل أحد النازيين.. بينما تتجاهل مآسي الآلاف من ضحاياه سواء أثناء الحرب أو بعدها.. ومن بين هؤلاء الضحايا بطلة الفيلم الفتاة اليهودية «ليزا».

ولا يتعامل **روبسون** مع الأحداث المعاصرة لتأكيد هذه الرؤية، ولكنه يرجع إلى عام ١٩٤٦ حيث المفروض أن تكون انعكاسات الحرب ما زالت حية في الوجدان الأوروبي، وتبدأ أحداث الفيلم في مدينة امستردام الهولندية.. حيث يسند إلى مفتش البوليس المسيحي بيتر جونجمان (**ستيفن بويد**) مهمة متابعة النشاط المشبوه لنازي سابق يدعى الفريد يحترف تجارة الرقيق الأبيض من الفتيات اليائسات والهائمات بدون مأوى في شوارع أوروبا بعد إنقاذهن من معسكرات الإبادة النازية. وفي ظروف غامضة يتم اغتيال هذا النازي ويجد جونجمان نفسه متهما بارتكاب جريمة الاغتيال.. ويصبح مطاردا من شرطة هولندا وانجلترا وأجزاء أخرى من أوروبا.. ومطالبا بتسليم نفسه لإثبات براءته أو

الاعتراف بجرمه.

ويتجاهل جونجمان مطارديه لأنه كان قد قرر إنقاذ الفتاة ليزا وتحقيق أمنيتها فى الرحيل إلى فلسطين بعد أن أصبحت غير مخدوعة فى فكرتها عن الناس فى أوروبا، غير قادرة على الثقة بهم.. وجونجمان هو أول من أظهر العطف عليها وبذل كل ما فى وسعه لمساعدتها.. ولكن من الخطأ النظر إلى جونجمان على أنه آلة وسط قومه، لأنه فى واقع الأمر كان يكافح ليزيح عن نفسه الشعور بالذنب تجاه خطيبته اليهودية الفتاة «راشيل» عندما وقف ساكنا هو وعائلته الهولندية بينما كان النازيون يقبضون عليها وعلى أفراد أسرتها لترحيلهم إلى معسكرات الإبادة، وما زالت صرخات راشيل : «ساعدنى يا بيتر أرجوك» يدوى صداها بقسوة فى مخيلته..

وفى رحلة جونجمان مع ليزا إلى فلسطين يتضح أنها مصابة بآلام مبرحة نتيجة تجارب السلالات البشرية التى كان يجريها النازيون على ضحاياهم من اليهود فى معسكر الأشوفيتز.. ويطلب طبيب يونانى إرسالها إلى نورمبرج كشاهدة على الإرهاب النازى فى المحاكمات الدائرة هناك في هذه الفترة.. ولكن الفتاة ترفض لأنها لا تريد إلا الذهاب إلى فلسطين حيث يتحمل مسئولية العناية بها من يتفهمون حقيقة آلامها النفسية والجسدية.. ولا يبدو الأمر بهذه البساطة، فالانجليز أصدروا قرارات بمنع دخول اليهود إلى فلسطين ويحاصرون السواحل الفلسطينية، وكان على جونجمان أن يبحث عن وسيلة تجعله يقترب من هذه السواحل. وفى النهاية ينجح فى تأجير لنش يمتلكه البحار العربى «أيوب» **(هارى أندروز)** الذى كان جلفا قاسيا لا يهمه من الأمر إلا ما سيتقاضاه مقابل المخاطرة.. ويصوره الفيلم فى مشاهد من أشد المشاهد عنفا فى تحاملها وحقدها حتى تنتهى مهمته بالقرب من السواحل الفلسطينة وينجح جونجمان فى تسليم ليزا إلى رجال الهجاناة لإسعافها.. ليعود مرة أخرى إلى عرض البحر ليواجه مصيره المجهول فى عالم الأغيار.

ولم يكن غريبا أن يتم إنقاذ «ليزا» بواسطة الهولندى المسيحى جونجمان والعربى المسلم «أيوب» فكلاهما حقق بهذا الإنقاذ رغبات خاصة.. الأول حاول أن يتخلص من شعوره العميق بالذنب تجاه خطيبته اليهودية راشيل، والثانى حاول الاستفادة من الموقف ليحقق ربحا ماليا ثمنا لمخاطرته.. ورغم أنه يبدى فى نهاية الفيلم انتمائه إلى العرب المقاومين لرجال الهاجاناة.. إلا أن هذا الانتماء السياسى يضيع تماما فى ظل جشعه وفقدانه الهدف والهوية[١٧].

وينتهي الفيلم وقد وعى المتفرج ما أصاب اليهود على يد النازى بينما كانت جريمة اغتيال النازى الفريد ما زالت معلقة فى رقبة جونجمان .. وبذلك يتأكد المغزى الذى يرمى إليه الفيلم اذا فسرناه على أنه مديح للاغتيال.. فهو يستخدمه لمجرد تأكيد احتقاره لكل من يرفض مبدأ التصفية الجسدية تجاه النازى وحتى ولو بدون محاكمة.. وبذلك يصدر أحكاما فوضوية الشكل فاشية المضمون. وهو أمر سيكون له انعكاساته على أفلام يهودية أخرى ظهرت فى الولايات المتحدة وفى جميع أنحاء أوروبا، ومنها الفيلم السويسرى «**مواجهة**» ١٩٧٥(١٨) الذى احتفت به المحافل والمهرجانات الدولية عند ظهوره وكادت أحداثه أن تقترب فى مغزاها ونتائجها من أحداث فيلم «ليزا» رغم الفاصل الزمنى بينهما الذى يقترب من ربع قرن. وتبدأ بعد ٣٠ يناير ١٩٣٣ أى بعد استيلاء هتلر على الحكم فى المانيا بقليل.. ويقال إنها أحداث حقيقية بطلها طالب يهودى معتل الصحة اسمه (ديفيد فرانكفورتر) يضطره الاضطهاد العنصرى فى المانيا الهتلرية إلى اللجوء لسويسرا ليكمل دراسته، وفى مستقره الجديد يفاجأ بأن للحزب النازى فرعا قويا يمارس «بحرية» النشاط السياسى فى سويسرا تحت زعامة عميل المانى اسمه (جوستلوف) فيتسلط عليه الاكتئاب واليأس، ويفكر فى الانتحار فيشترى مسدسا ولكنه يستعمله فى أمر آخر.. يستعمله فى اغتيال العميل النازى ويسلم نفسه للشرطة. وأمام القضاء يطالب ممثل الاتهام بالحكم عليه بأقصى عقوبة مقررة لجريمة القتل وهى ثمانية عشر عاما. ويطالب الدفاع بالحكم بالبراءة على أساس أن من حق المتهم، بل من الواجب عليه، أن يتأثر لما حدث للشعب اليهودى على يد هتلر وجلاديه. وتنتهى المرافعات وتحجز القضية للحكم الذى يصدر بأقصى العقوبة دون أدنى تخفيف.. إلا أن المتهم لا ينفذ العقوبة بالكامل.. فالمانيا الهتلرية تندحر، وفور اندحارها يخرج من السجن ليقول للصحفيين إنه ذاهب إلى أرض فلسطين (أرض الميعاد) وفى نهاية الفيلم ينتقل مخرج الفيلم إلى تل أبيب لنرى ديفيد الحقيقى – أول من قتل نازيا – فى مشهد تسجيلى مضاف وهو يأكل ويتسامر مع أسرته ثم وهو يقول : «إن المآسى التى حدثت له ولشعبه من الممكن أن تحدث فى أى مكان آخر من العالم».

الأهداف الحقيقية من وراء تكرار الموضوع الواحد

إن اهتمام السينمائيين اليهود بتكرار الموضوعات التى سبق تقديمها حول الإرهاب النازى، لا يفوقه إلا الاهتمام بتكرار الأعمال السينمائية التى قدمت عن روايات قديمة تدور أحداثها حول علاقة الألمان بالإرهاب دون الاهتمام بإجراء التجديدات التى تتناسب مع ما طرأ على المجتمع الدولى من تغير.. لأن ما يشغلهم هو ترسيخ أفكار الماضى من أجل أهداف ترتبط بالحاضر.. وتعد رواية **«الدرجات الـ ٣٩»** للروائى الانجليزى **جون بوشان** نموذجا لروايات الاغتيال التى تكرر إنتاجها فى السينما الانجليزية أكثر من مرة أعوام ١٩٣٥ ، ١٩٥٩، ١٩٧٨ وبينما كان الفيلم الأول من إنتاج شركة **(جومون)** البريطانية كان الفيلمان الثانى والثالث من إنتاج شركة **(أرثر رانك)** وهى من الشركات اليهودية الشهيرة.

وفى الأفلام الثلاثة يطل الإرهاب الألمانى على الأحداث التى كانت محصلتها فى الفيلم الثالث الذى أخرجه الاسترالى الأصل **دون شارب** : إنقاذ رئيس وزراء اليونان من اغتيال محقق على يد الألمان. وبفضل الشاب ريتشارد هاناى(!) تمكنت بريطانيا من اكتساب الوقت الذى مكنها من الاستعداد للحرب العظمى وحكم بالإدانة على عضو البرلمان البريطانى سير أدموند ايلتون بتهمة الخيانة العظمى فى مايو ١٩١٤. وفى إطار هذه الأحداث يسير الفيلم على النهج المتعارف عليه فى تجسيد ملامح المجتمعات غير اليهودية.. فهو يخلق فى مواجهة الإرهاب الألمانى داخل المجتمع الانجليزى قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة: رجال السياسة الخونة.. ورجال البوليس الأغبياء.. الأثرياء الأنانيين.. والجماهير اللاهية. وأخيرا رجال الدين المسيحى وما يتصفون به من صفات الكذب والادعاء والمظهرية الخادعة. وإذا وجد من يحذر هؤلاء من الأخطار المحيقة بهم فسيكون هو الشاب الاسكتلندى الأصل ريتشارد هاناى (واللقب مشتق من اسم هانا أو حانا).، وتبدأ أحداث الفيلم الثالث عن رواية بوشان فى مدينة لندن حيث نجد الكولونيل سكودر رجل المخابرات الانجليزى العجوز **(جون مايلز)** يحاول تحذير اثنين من المسئولين فى الحكومة البريطانية من المخططات الألمانية للهجوم على أوروبا فى حرب مباغتة، مطالبا بحماية رئيس وزراء اليونان «كاروليدس» من الاغتيال أثناء زيارته للعاصمة الانجليزية.. لاعتقاده بأن الألمان يرون أن الرئيس اليونانى إذا حافظ على تماسك البلقان سيؤجل نشوب الحرب حتى

تستعد انجلترا وفرنسا أكثر لها. وتستقبل تحذيرات سكودر بالتجاهل والسخرية! «إنه وهم يتملكه حتى أنه يرى الألمان فى كل دولاب» ولكن السخرية تنقلب إلى واقع دام عندما يتم اغتيال هذين السياسيين بواسطة مجموعة من العملاء الألمان يعملون داخل انجلترا تحت قيادة الجاسوس الألمانى سيرادموند آيلتون **(ديفيد وارنر)** عضو البرلمان البريطانى.

ويطارد العملاء الألمان سكودر فى منزله، فيفر هاربا إلى شقة جاره الشاب «هاناى» شارحا له ما يحدث حوله مشيرا إلى توقعاته حول اغتيال كاروليدس، ويجد هاناى نفسه فجأة داخل دوامة الأحداث بعد أن بقتل الألمان سكودر فى محطة السكك الحديدية. ويتهم هو بقتله لتواجده فى مكان الحادث، ويصبح مطاردا من البوليس والألمان معا، ولولا حماية الفتاة الاسكتلندية آتلى وخطيبها ديفيد لما استطاع فى النهاية أن ينقذ رئيس الوزراء اليونانى حيث كان مقررا اغتياله بتفجير مجلس العموم البريطانى بواسطة شحنة متفجرة ألصقت بعقارب ساعة بيج بن على ارتفاع ٣٩ درجة.

وعند مناقشة موضوع فيلم **«الدرجات الـ٣٩»** لا يهمنا كثيرا صدقه فى التناول السياسى للأحداث أو حياده فى العرض وتوخى الدقة فى تقديم المعلومات.. لأن هذه الأشياء أمور مشكوك فيها أصلا.

إن ما يهمنا أساسا هو كيفية تصوير بطله هاناى كبطل ضائع فى دوامة الصراع بين الألمان والانجليز.. يحاول أن يناصر الحق ولكنه محاصر بالقتل وبغباء وغفلة الجميع. كان شعور هاناى هو أنه يعيش بلا وطن رغم أنه بريطانى صميم(!!) عاش في اسكتلندا طفولته، وقضى شبابه فى جنوب افريقيا، وعمل أعواما طويلة كمهندس مناجم فى المعسكرات الألمانية فى أفريقيا، وعندما عاد ليقضى إجازة قصيرة فى لندن شعر بالملل والغربة، وحتى يتأكد إحساسه لما يحدث داخل هذا المجتمع المسيحى يجد نفسه مطاردا من الألمان لاعتقادهم أن فى حوزته مذكرات سكودر، ومن البوليس الانجليزى بتهمة قتل سكودر نتيجة شهادة كاذبة لمجموعة من الراهبات كن فى محطة السكك الحديدية وقت الحادث : «كان يحمل سكينا» - «نعم قد رأيتها معه».. لذلك عندما يهرب من البوليس لم يكن من المصادفة أن يعود إلى نفس المحطة ليضع المخرج فى طريقه قسيسا يقضى حاجته داخل دورة المياه.. يتقدم منه هاناى ليفقده وعيه ويستولى على ملابسه ويفر هاربا.. وسط مطارديه مرتديا ملابس القسيس.

ثم يضع الفيلم فى طريق هاناى أثناء هروبه مؤتمرا حزبيا يعقده أحد المرشحين من

حزب الأحرار البريطاني. وفيه ينتحل هاناى شخصية خبير فى الانتخابات يدور بينه وبين المنتخبين والمرشحين حوار يعكس فشل السياسة الانجليزية فى إظهار قدرتها على تحديد الاستجابة الفورية للقضايا الهامة. ويعزو اخفاقها إلى ما أصاب الفكر السياسى الانجليزى من ضمور وخمول وفقدان القدرة على تفسير الأحداث.

هانـــاى : لى سؤال، من هو عضو حزب الأحرار؟ بماذا يؤمن؟ هل أفادنى أحدكم برأيه، أنت يا سيدى بماذا تؤمن؟

ناخب متأنق : كنت أظنك الخبير في الموضوع.

هـــانـــاى : أنا أعرف بم اؤمن، فهل تعرف أنت؟ المشكلة الايرلندية ؟ السياسة الخارجية؟

الناخـــب : متى تكف عن الأسئلة وتتحدث؟

هـــانـاى : أنت لست مستيقظا.. الدولة ليست مستيقظة (يدخل الإرهابيان الألمانيان إلى قاعة الاجتماع) لا تفكر .. لا فكرة لديك.. لا تعلم ما إذا كان الرجلان اللذان دخلا الآن من حزب الأحرار. أو عميلين لدولة أجنبية. انظروا إليهما. واسألوا هل هما كما يبدوان؟

ارهابـــى : وأنت. أأنت كما تبدو؟

هانـــاى : أنا بريطانى صميم، وأومن بأن البشر جميعا أحرار متساوون تحت حكم الله . أهما كذلك(مشيرا إلى الإرهابيين) أم هما محتالان؟

ناخـــب : استمر ياصديقى؟

هانـــاى : لابد أن نكون حذرين دائما ضد الجميع الذين يسحبون أوروبا للخراب والمذابح..

الناخبـون : (فى ضحكات ساخرة) أنت ثورى صميم!!

هانـــاى : (يفر هاربا من مطارديه)

ومهما يكن من شيء فإن الهدف الظاهري والصريح فى فيلم **«الدرجات الـ٣٩»** هو رفع راية العداء ضد الألمان، ولكن إذا كان الفيلم الذى أنتجته السينما الانجليزية عام ١٩٣٥ عن رواية جون بوشان التى كتبها عام ١٩١٥ يدخل فى نطاق التحذير من النازية الألمانية معتمدا على أحداث تتخذ من ملابسات الحرب العالمية الأولى منطلقا لها فهل كان الهدف من الفيلمين التاليين هو استغلال النجاح التجارى الذى حققه الفيلم الأول، كما يدعى

البعض أحيانا عند التعامل مع ظاهرة تكرار إنتاج الأفلام ذات الطابع السياسى أو التى تتعامل مع سلوكيات الشعوب؟ الواقع أنه من المهين لنا أن نأخذ مقياس النجاح التجارى كمؤشر صارم نفهم به سبب إعادة هذه الأفلام ونهمل - أولا ندرك - تلك الأهداف السياسية التى تجعل لكل فيلم نظرة تواكب أحداثا معاصرة، وتهدف إلى توجيه الشعور العام تجاهها سواء بالسلب أو بالإيجاب.

إن فيلم **«الدرجات الـ ٣٩»** عندما يعاد إنتاجه عام ١٩٧٨ لا يترك المجتمعات الأوروبية والألمانية وشأنها.. فهو يغير على العدوين السابقين (انجلترا - ألمانيا) ليعكر صفو علاقتهما المعاصرة ويفسد إيجابياتها، ويعاود خلق الشك بينهما ليحيل هذه العلاقات إلى جحيم للإنسان الإنجليزى، ويجعله يصب اللعنات على غفلته وبساطته عندما ينسى العداء القديم والسهام المسمومة التى يذكره الفيلم بها سواء عن صدق أوزيف.

وربما يعتمد هذا الفيلم وغيره على حقائق خلقية أو سياسية يجب تعريتها والقاء الضوء عليها. ولكن عدم توافر النوايا الحسنة فى التعامل مع الشعوب يجعل هذه الحقائق وسيلة لامتطاء القضايا من أجل أهداف لا تبغى الإصلاح ولكن تهدف إلى البلبلة ونشر الكراهية بين الشعوب.

ومن يقارن الأفلام البريطانية التى أخرجها **دون شارب** (مواليد ١٩٢٢ وبدأ العمل فى السينما الانجليزية منذ عام ١٩٥٢ أولا ككاتب سيناريو، ثم مخرجا بفيلمه **«الدرجات الـ ٣٩»**) سيكتشف أن القوة الديناميكية التى تحرك الأحداث فيها جميعا تتركز على الشر الذى يفوق فى قوته، حتى اللحظات قبل الأخيرة من الفيلم، أية محاولة قد يبذلها الأغيار من أجل العدل. وهو شر متنوع الأصول. قد يكون روسيا فى **«راسبوتين الراهب المجنون»**١٩٦٥وقد يكون صينيا فى **«وجه فومانشو»** ١٩٦٥ وقد يكون عربيا فى **«رجلنا فى مراكش»** ١٩٦٦ أو إيرلنديا فى **«هينسى»**١٩٧٥ أو سودانيا فى «الريشات الأربع»١٩٧٨. أو ألمانيا كما فى **«الدرجات الـ٣٩»** ١٩٧٨ **و«جزيرة الدب»** ١٩٨٠ وفى جميع هذه الأفلام يرد **شارب** الشر أما إلى الخوف والجهل أو التعصب الدينى والعنصرية الآرية. وفى جميع الأحوال ينمو فى ظل أديان الأغيار : المسيحية والإسلام و«البوذية»!!.

الملاعين.. اغتيالات بلا نهاية

إن تتبع تاريخ «النازية» تتبعا علميا يبين ظروف نشوئها وعوامل ظهورها ويوضح مراحل تطورها.. ويحدد قواها وآثارها عبر مراحل هذا التطور حتى سقوطها.. وهى إحدى المهام الضخمة الملقاة على عاتق الفكر الإنسانى سواء فى مجال السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو الآداب والفنون.

ولقد حاولت «السينما» فى ظل السيطرة اليهودية تتبع هذا الموضوع مركزة تقريبا على معاناة اليهود فى ظل معسكرات الإبادة دون أية محاولة للتحليل الرصين لكل ملابسات صعود وسقوط هذا النظام.

وبمقتضى هذا أصبح اليهود يفرضون هذا الموضوع على السينمائيين المثقفين والتقدميين من غير اليهود من أمثال المخرج الإيطالى **لوكينوفيسكونتى** والذين توجب عليهم أن يبذلوا جهدا خاصا لتتبع كل الأفكار والنظريات الصادقة والمضللة لكشفها أو تعريتها.. أن يبذلوا الجهود الفكرية لخلق مزيد من الوضوح ومزيد من الفهم لحقائق الواقع الذى نشأت فيه النازية. وهنا يصبح لتواجد الشخصية اليهودية قيمة موضوعية تتسق مع الإطار التى تقدم فيه الأحداث بعيدا عن الدعائية الفجة التى صبغت عشرات الأفلام الأخرى.

ويعتبر فيلم **«الملاعين»** ١٩٦٩ **لفيسكونتى** مثالا نادرا لهذه النوعية فقد أنتجه اليهوديان **ألفريد ليفى وايفزهاجيج**.. وفى ظل سيطرة فيسكونتي الفنية جاء فيلما يملك الإدراك والوعى ويتحاشى الدعائية ويضع الشخصية اليهودية فى إطار رؤية شاملة لكل ما حدث.

والفيلم فى مجال عرضه لعديد من حوادث الاغتيال الفردية والجماعية كان يستقى مادته من رواية **لنيكولابادا لوكرو** نسجت أحداثها من عدة مصادر أدبية وتاريخية أهمها : **«أسطورة نيبلونجى»**وهى أسطورة تمجد الجنس الآرى، مسرحية **«ماكبث» لوليام شكسبير**، رواية **توماس مان «يوسف وأخوته»** ، رواية **ريتشارد هيوز «الثعلب فى الطابق العلوى»** بالإضافة إلى الأحداث التاريخية التى ارتبطت بتولى هتلر السلطة فى ألمانيا، ومنها مخططات هتلر لتكوين تشكيلات عسكرية وشبه عسكرية تنبثق من رجال الحزب النازى مثل ذوى القمصان البنية (جيش الصاعقة) وذوى القمصان السوداء (الحرس النازي أو الجستابو) والكراهية التى نشأت بين التشكيلين مما دفع بهتلر إلى الحد من نشاط جيش الصاعقة.. ثم موقف هتلر من الأحزاب المعارضة للنازية مثل الحزب الشيوعي وتحريضه

الجستابو لتدبير مؤامرة لحرق الريخستاج لاتهام العناصر المعارضة بحرقه، وقد تم حرق الريخستاج في يوم ٢٧ فبراير ١٩٣٣.. وهو اليوم الذى تبدأ فيه أحداث فيلم «**الملاعين**».

وفي هذا الفيلم يحاول **فيسكونتي** أن يعقد مقارنة «غير مباشرة» بين فترة بزوغ النازية الألمانية التى كانت تمثل أقصى التطرف السياسى الذى يجد مؤيديه فى العسكريين ورجال المال والشباب الجاهل المنفعل وبين المجتمع الرأسمالى الحديث الذى يسيطر عليه رجال الأعمال وفى مقدمتهم آلهة صناعة الأسلحة والعسكريون وأعضاء الجمعيات المتطرفة التى تنادى بالتفرقة العنصرية بكل أشكالها ودرجاتها، ويحقق **فيسكونتي** هذه المقارنة من خلال أسرة البارون يواكيم ايسنبك، وهى أسرة ألمانية كبيرة تنتمى إلى امبراطورية الصلب فى منطقة الرور بألمانيا.

وحاول من خلال هذه الأسرة أن يبين على حد تعبيرة. كيف سهل هؤلاء عودة النازية حين سيطرت عليهم الشهوات وامتلأت نفوسهم بالطموح والرذيلة.

ويركز فيسكونتى على شخصية البارون يواكيم ليستخلص ملامح طبقة آمنت بأن ازدهار أعمالها يرتبط ارتباط كاملا بازدهار النازية فى أوروبا، رغم السلوك المتشدد الذى ينتهجه تجاه هتلر. ولكن هذا التشدد لم يكن نتيجة عدم إيمان بالنظام النازى، بل نتيجة إحساس بالتميز الطبقى داخله؛ فلو لم يكن هتلر ابن عامل بالجمرك وخادمة لألقى بنفسه بين ذراعيه هاتفا ومحييا. واستطاعت النازية استغلال هذا التناقض السلوكى وبواسطة رجلها الضابط النازى اشنباك استطاعت تصفية بعض أفراد عائلة يواكيم وتحويل البعض الآخر إلى صفوف النازية.

وقد دبرت الاغتيالات التى يحرض عليها اشنباك داخل أسرة يواكيم بهندسية واعية فهو يحرض على اغتيال البارون (لأن السلطة فى يدنا فقط) ويتآمر على اغتيال شقيق يواكيم (لقد حان الوقت لندوس الزهرة البريئة لأنها تعترض طريقنا) ويحرض على اغتيال الشاب الذى يحاول الاستيلاء على أملاك يواكيم من خلال علاقة جنسية بزوجة ابن يواكيم (أما من يريد أن يملك كل شىء ويخدع نفسه بأنه قادر على اتخاذ قراراته فلن يصبح صديقنا).

بدت هذه الاغتيالات وكأنها محاولة لتجميع كل مقومات النازية التى يركز اشنباك جوهرها فى قوله : «فى ألمانيا اليوم قد يحدث أى شىء وليس هذا سوى البداية. انتهى عهد التمسك بالأخلاق الشخصية ونحن مجتمع راق يستحل كل شىء».

والشخص الوحيد الذى تجذبه النازية إلى صفوفها هو «مارتن» حفيد يواكيم الذى تتشكل ملامحه فى صورة انفصام وخطيئة وشذوذ (يمارسه مع طفلة يهودية صغيرة ثم يقتلها) ثم يتحول إلى انسجام مع التفكير النازى الدموى الذى يجعله يتخلص من أمه بعد أن يغتصبها جنسيا لكى يصبح امتدادا للنازية الجديدة.

ولقد شهدت السنوات التالية لفيلم «**الملاعين**» موجة أفلام عالمية ضخمة حاولت أن تعيد إلى الأذهان فضائح معسكرات الإبادة النازية (الهولوكست) وتشير بإلحاح إلى سلبيات الأغيار فى مواجهة النازية والتغاضى عن دورها فى التخلص من اليهود سواء بالاغتيال أو الإبادة. وقد حرصت هذه الأفلام على التعامل مع الأسماء العالمية الكبيرة فى مجالات: الإخراج، التمثيل، السيناريو والتصوير،، الخ وكان هناك شبه تركيز فى موضوعاتها على المؤلفات الأدبية التى أحاطتها حملات دعائية ضخمة وقت صدورها، كما أغدقت عليها الجوائز من المهرجانات السينمائية بحيث أصبحت فى صدارة الإنتاج الفنى المتميز فى أغلب كتب التاريخ السينمائي.

هذا فضلا عن دورها الدعائي فى التمويه على الفضائح اليهودية فى فلسطين ثم فى لبنان، ولم يكن غريبا أن يأتى التركيز على هذه الأفلام فى نفس الفترات التى بدأت فيها الحملات الدعائية ضد ما سمى «بالإرهاب العربى» و«النازية الجديدة» ومحاولة الربط بينهما بكافة الطرق والأساليب ومن هذه الأفلام حسب ترتيب ظهورها:

«حديقة فينزى كونتينى»١٩٧٠ - (ايطاليا) اخراج فيتوريودى سيكا «دمعة فى المحيط» ١٩٧١ - (فرنسا) اخراج هنرى جلاسير، «كمان الحقل» ١٩٧٣ - (فرنسا) إخراج ميشيل داراش، «مذبحة فى روما» ١٩٧٣ - (ايطاليا) اخراج جور يان كوسوماتوس، «لاكومب لوسيان» ١٩٧٤ (فرنسا) اخراج لورى مال، «حارس الليل» ١٩٧٤ (ايطاليا) اخراج ليليانا كافانى، «ملف الأوديسا»١٩٧٤(بريطانيا) - اخراج رونالد تيم، «كباريه» ١٩٧٥(الولايات المتحدة) اخرج بوب فوس، «الرجل فى القفص الزجاجى» ١٩٧٥(الولايات المتحدة) اخراج ارثر هيلر، «الجميلات السبع» ١٩٧٥ (ايطاليا) اخراج لينا فيرتمولر«جيكوب الكذاب» ١٩٧٦(ألمانيا الشرقية) اخراج فرانيك بيير، «مستر كلين» ١٩٧٦ (فرنسا) اخراج جوزيف لوزى، «رحلة الملاعين» ١٩٧٦ (بريطانيا) اخراج ستيورات روزنبرج، «بيضة الثعبان» ١٩٧٧ (الولايات المتحدة - ألمانيا الغربية) إخراج انجمار برجمان، «رجل المارثون» ١٩٧٦ (الولايات المتحدة) اخراج جون شيلزنجر، «الأولاد من البرازيل»١٩٧٨(الولايات المتحدة) اخراج فرانكلين شافنر، «هتلرنا فيلم عن ألمانيا»

١٩٧٨(ألمانيا الغربية) اخراج هانز سايبربيرج، «ديفيد» ١٩٧٩ (ألمانيا الغربية) اخراج بيتر ليلينتال، «الطبلة الصفيح » ١٩٧٩ (ألمانيا الغربية) اخراج فولكر شلوندروف، «جزيرة الدب» ١٩٧٩ (بريطانيا – كندا) اخراج دون شارب. – «المترو الأخير» ١٩٨٠ (فرنسا) اخراج فرانسوا تروفو، «ليلى مارلين» ١٩٨١(ألمانيا الغربية) اخراج راينر فيرنر فاسبندر، «مفيستو» ١٩٨١ (المجر) اخراج ستيفان زابو، «اختيار صوفى » ١٩٨٢ (الولايات المتحدة) اخراج آلان باكولا، «شوا » (تسجيلى طويل) ١٩٨٥ (فرنسا) اخراج كلود لانزمان، «الحب والحرب» ١٩٨٥ (الولايات المتحدة) اخراج موشيه مزراحى، «وثيقة هوليكروفت» ١٩٨٥ (الولايات المتحدة) اخراج جون فرانكينهايمر .

لقد شيدت أغلب هذه الأفلام بطريقة تنم عن الحرص الفائق والوعى الشديد بالهدف الدعائى ، مما جعلها تتسم بالجفاف والجمود برغم حشوها بعشرات المشاهد الإنسانية البراقة(!!!) وطغت عليها الحرفية المطلقة الأمر الذى قلل من فعاليتها وأثرها فى نفس المتفرج الواعى بطبيعة الحاضر اليهودى فى المجتمعات الغربية، ورغم التهليل النقدى المتوج دائما بجوائز المهرجانات الدولية ستبقى هذه الأفلام – أو بمعنى أدق أغلبها — فى نطاق ما يمكن تسميته (البروباجندة السياسية).

ولقد تعامل عدد من هذه الأفلام مع موضوع «الاغتيال السياسى» من خلال الخروج من دائرة الحقبة النازية القديمة، ومن الترديد التقليدى الرتيب لمعاناة اليهود فى ظل الوحشية النازية ومعسكرات الإبادة، إلى دائرة أخرى تعتمد على نفس المعطيات ولكن بعد مزجها بنوع من الخيال النابع من رؤى ترتبط بالحاضر وتحاول التشكيك فى جدوى التخلص من النازية فى ظل أوضاع اجتماعية وسياسية معاصرة لايمكن أن تخلق علاقة سليمة بين الإنسان ومجتمعه سواء على المستوى الأوربى أو الأمريكى .

وفى إطار هذا المفهوم الذى تبنته الروايات الأوربية والأمريكية خلال فترة السبعينيات ثم ظهر فى أفلام ضخمة دارت أحداثها بين الولايات المتحدة وأوروبا وأخرجها نخبة من المخرجين اليهود شاهدنا **«الأولاد من البرازيل»** اخراج فرانكلين شافنر **«جزيرة الدب»** اخراج دون شارب و**«وثيقة هوليكروفت»** لجون فرانكينهايمر، وفى الأفلام الثلاثة سنجد الاغتيالات السياسية تأتى نتيجة حتمية للتعامل بين الإرهاب النازى القادم من أغوار معسكرات الإبادة مع بعض العناصر الباقية من النازيين القدامى أو ورثتهم من النازيين الجدد، وبين أجيال يهودية تتحدد رؤيتها فى مناهضة النازية ولكنها تختلف في أساليب مواجهتها.

أولاد هتلر

ويدور فيلم **«الأولاد من البرازيل»** حول العالم النازي دكتور **جوزيف مينجيل (جريجوري بيك)** كبير أطباء معسكرات الإبادة في أشوفيتز.. والذي يدعي الفيلم أنه قتل مليونين ونصف، وأجرى تجارب خاصة بعلوم السلالات والوراثة على الأطفال اليهود والملونين بحقن عيونهم بصبغة زرقاء حتى يبدون كالآريين المعترف بهم، والفرق بينه وبين الدكتور النازى ذيل في **«رجل الماراثون»** الذى أخرجه **جون شيلزنجر** عام ١٩٧٦يطابق الفرق بين «صاحب القضية» و«الانتهازى» كان ذيل يسعى إلى الثراء الشخصى من ضحاياه في معسكرات الإبادة.. بينما كان مينجيل يسعى إلى استغلال ثروته وعلمه من أجل أهداف تبغى إعادة الصحوة إلي النازية وبناء الرايخ الرابع بمساندة منظمة عسكرية من بقايا النازيين من أعضاء فرقة الموت والجستابو ويطلق عليها «منظمة الرفاق». وتبدو وسائل مينجيل لإعادة سيطرة النازية على العالم غير محتملة ولكنها تؤدى إلى تكثيف مخاوف معاصرة تعتمد على نظريات إجرامية نجح اليهود في إحاطة مينجيل وغيره من الزعماء النازيين بها. وليس هناك من يثبت حقيقتها أو زيفها في ظل السيطرة اليهودية الكاملة على مجالات البحوث والنشر في أوربا وأمريكا، وهو الأمر الذى يعبر عنه الألمانى **هانزسيلر** الذى اعترف باتصاله بمينجيل فى البرازيل. وقال فى نطاق التحقيق الذى أجرته مجلة النيوزويك الأمريكية (٢٤ يونيه ١٩٨٥) حول الادعاء بظهور رفات مينجيل فى الذكرى الأربعين لانتهاء الحرب العالمية الثانية «سأخبرك بما فعل مينجيل فى معسكرات أشوفيتز، وما فعله بعد أشوفيتز، ولكنك لن تصدقنى فالصحافة لاتريد نشر الحقيقة لأنها ليست فى مجال الاهتمام اليهودى».

وفى نفس الاتجاه يقول الكاتب الروسى المنشق **الكسندر زينوفيف** فى مجلة الاكسبريس الفرنسية (١٢ مايو ١٩٨٥): «إن من مصلحة اليهود أن يوجد مثل هتلر لكى يشهر سلاحه عليهم، كى يصنعوا منه نموذجا لما يمكن أن يلقوه من تعذيب وهوان على يديه ثم يبدأون فى تذكير العالم بما أصاب اليهود وجذب تعاطفه لإلقاء اتهام خطير على كل من لا يتعاطف معهم وهو (معاداة السامية).

وفى فيلم **«الأولاد من البرازيل»** لا يتوقف رد فعل المتفرج على تفسير سلوك الشخصية الرئيسية فإذا اعتبرنا أن بجوزيف مينجيل مسا من الجنون والسادية المرضية أكثر مما

اعتبرناه صاحب قضية سياسية عنصرية التوجه، فإنه من المحتمل أن ينفذ صبر المتفرج من الفيلم.. لذلك كان الفيلم يرمي إلى إظهار مينجيل في مواجهة شخصية نقيضة له.. تحارب العنصرية ولكن مع إيمان كامل بالإنسان وحقوقه.. وهذه الشخصية هي شخصية اليهودي العجوز «عيزرا ليبرمان» صائد مجرمي الحرب من النازيين ويعتبره **ليستر فريدمان** صورة مطابقة لشخصية حقيقية أخرى هي شخصية **«سيمون ويزنتال»** صائد النازي وصاحب الفضل في القبض على الزعيم النازي ايخمان، ويلعب دوره **لورنس أوليفيه** بأسلوب يجعل من السهل على المتفرجين أن يوحدوا بين أنفسهم وبين شخصيته المثالية في نكران الذات والطهارة والشجاعة والقدرة على المواجهة والمخاطرة، وهي شخصية تختلف تماما مع شخصية النازي ذيل كما قدمها أوليفيبه في فيلم **«رجل الماراثون»**.

ويبدأ الصراع بين مينجيل وعيزرا ليبرمان عندما يعلم الثاني من أحد أعضاء جمعية الشباب اليهودي المناهضة للنازي في أوروجواي بملامح مؤامرة يحيكها أعضاء منظمة الرفاق بقيادة مينجيل لاغتيال ٩٤ شخصا من غير اليهود خلال عامين ونصف في ألمانيا الغربية والسويد وانجلترا وأمريكا والنسما وهولندا والدانمراك وكندا.. وأن جميع المطلوب اغتيالهم في سن الخامسة والستين.. وأن هذه الاغتيالات تأتي لتحقيق ما يصفه مينجيل «الحلقة الحيوية في برنامج يحمل معه أمل ومصير الجنس الآري».. ولا يدرك ليبرمان بإمكانياته المادية المحدودة – في ظل العراقيل التي توضع أمامه من بيروقراطية الأغيار وتجاهل الأغنياء من اليهود – الأهداف المباشرة من هذه الاغتيالات ، ويحاول أن يصارع الزمن من أجل إيقافها، ويأتيه الخيط الأول من مقابلة يجريها مع النازية فريدا السجينة في سجن دوسيلدروف في ألمانيا الغربية.. فالمرأة تخبره في ظل الإغراء ببعض المزايا داخل السجن بأن منظمة الرفاق اتصلت بها عام ١٩٦٣ وطلبوا منها العمل في وكالة لتبنى الأطفال. . وكانوا يهتمون بالأزواج الذين حرموا من الأطفال لأن الزوج كبير السن. وبأنها كانت تفحص الملفات خصيصا لمعرفة الأسر التي من أصل نوردي مسيحي.. ويكون الزوج قد ولد بين عامي ١٩١١، ١٩١٤ والزوجة ما بين ١٩٣٣، ١٩٣٧.. وأن يكون الزوج موظفا حكوميا، والزوجان في صحة جيدة. وتشرح كيف كانت تتصل بمن يريدون أطفالا، وبعد انتهاء الشهادات الصحية تتقابل مع أعضاء المنظمة ليسلموها الأطفال بواسطة مضيفات الطيران في مطار كنيدي ثم تصف الأطفال بأنهم كانوا بشعر أسود وعيون زرقاء!!.

وتلتقي معلومات السجينة النازية مع عمليات اغتيال يتابعها ليبرمان في جميع أنحاء

العالم وتحدث لرجال من كبار السن خلفوا وراءهم زوجات شابات وأبناء فى سن الرابعة عشرة ولهم شعر أسود وعيون زرقاء.. ويحاول ليبرمان أن يضع هذه الحقائق أمام العالم اليهودى بروكنز ليسترشد برأيه لعله يستطيع معرفة سر المؤامرة النازية وراء اغتيال هؤلاء الرجال.

ليبرمان : هذا شيء رهيب.

بروكنز : لماذا؟ ألا تريد أن تعيش فى عالم كله موزار وبيكاسو.. هذا حلم فعليك إيجاد طبيعة الأصل الجينية وكذلك بيئته.. هل يحاول مينجيل أن يخرج نظيرا له؟

ليبرمان : ماذا تقصد؟

بروكنز : فلنفحص خلية الأصل. الأب ٦٥ سنة موظف حكومى والأم ٤٣ سنة وهى شغوفة بالطفل، والطفل شاحب اللون أسود الشعر وعيناه زرقاوان، ومينجيل يعرف التفصيلات الاجتماعية والبيئية التى يجب إنتاجها.

ليبرمان : هل الشخص الذى أصبح مثيلا للأصل يجب أن يكون حيا؟

بروكنز : ليس هذا ضروريا فالخلايا المأخوذة من الأصل يمكن حفظها إلى مالانهاية.. فمثلا مع دم موزار وبعض النساء فى الإمكان إنتاج المئات من موزار صغار.. يا إلهى لو حدث هذا حقا فإني أتمنى أن أرى واحدا منهم.

ليبرمان : ليس موزار ولا بيكاسو ولا أحد العباقرة، بل صبى صغير وحيد له أب قاس موظف فى الجمارك سنه ٥٢ عند ولادته وأم سنها ٢٩سنة تحبه.. مات الأب فى سن ٦٥ والطفل عمره ١٤سنه واسمه «أدولف هتلر»!!

ويرصد عملاء منظمة الرفاق محاولات ليبرمان لكشف مخططاتهم، ويدفعهم الخوف إلى محاولة منع مينجيل من الاستمرار فى تجاربه ، وإيقاف عمليات الاغتيال.. ولكنه يرفض ساخرا: «عيزرا ليبرمان لا يعتبر خطيرا، حتى اليهود الأغنياء الذين كانوا يزودونه بالمال وجدوا وسيلة أخرى لإرضاء ضمائرهم. البنك لم يدفع له شيئا وأتباعه تخلوا عنه. فهو شخص لا يصدقه أحد فقررت أنه لا يهم». ولكن ليبرمان يستمر فى دوره المؤثر فى مطاردة مينجيل ومنظمته.. مما يدفع الجناح العسكرى فيها إلى منع مينجيل من أبحاثه فيثور غاضبا: «أنتم خونة أنانيون فقدتم شجاعتكم وتريدون أن تسترخوا وأنتم فى هذه

السن. إنكم لا تهتمون إن كان أحفادكم سيعيشون فى عالم يحكمه اليهود والسود والشرقيون والسلاف». ولكنه مع تخلى أعوانه عنه يقرر مواجهة ليبرمان وجها لوجه فى حضو طفل من أبناء هتلر.كان مينجيل قد تخلص من والده العجوز.

مينجيل : إذن أنت الرجل الذى قبض على ايخمان؟

ليبرمان : أنا الذى أبلغت عن مكانه وقامت إسرائيل بخطفه.

مينجيل : وكم أخذت نظير ذلك؟

ليبرمان : لاشىء سوى أننى أكره النازى.

مينجيل : (غاضبا) يهودى.. قف سأقتلك أيها اليهودى ويجب أن تعلم.. هذا الصبى و٩٣ صبيا آخرين هم نسخ حديثة من أدولف هتلر خلقوا من خلاياه.. فقد سمح لى بأن آخذ نصف لتر من دمه وقطعة من جلده.. كان لهتلر عقل جبار ولم يرغب فى أن يكون له أطفال لأنه كان يعلم أنه لا يمكن لأحد من أولاده أن يزدهر من خلال أب يشبه الله.. ثم سمع عن قدرتى على خلق نظير أصيل له. أثارته الفكرة «هتلر المستقبل» هتلر الذى يتم خلقه كالأصل فى الثمانينيات والتسعينيات عام ٢٠٠٠.

ويهاجم مينجيل وهو فى ثورة غضبه ليبرمان محاولا قتله. ولكن يحدث ما لم يكن فى الحسبان عندما يدفع «ابن هتلر» كلابه المتوحشة تجاه مينجيل لتهاجمه وتنهش جسده.. ومع ضحكاته وسعادته لما يحدث لمينجيل يتجه إلى ليبرمان محاولا مساعدته وفى المستشفى يعلم بموت مينجيل، ويلتقى بالشاب اليهودى ديفيد أحد أعضاء جمعية الشباب اليهودى وقد جاء مطالبا بقائمة الأسماء الـ ٩٤ المقرر اغتيالهم، حتى يمكنهم قتل «أولاد هتلر». ولكن ليبرمان يرفض ويحرق القائمة بل ويهدد الشاب منذرا «لو مسست أول ولد منهم فسأقدمك أنت ومنظمتك إلى البوليس وأقسم أنى سأفعل ذلك». ويسأله الشاب متعجبا : «ستحمى هتلر؟» فيجيبه ليبرمان بإنسانيته المثالية : «لن أذبح الأبرياء ولن أمكنك من قتل الأولاد» .

إن ليبرمان يعلم جيدا أن فى أعماق ابن هلتر روحا سادية قاتلة.. وضحكات الصبى من منظر مينجيل والكلاب تنهش فى جسده.. دليل حى على ذلك. ولكنه لا يملك الجرأة على أن يقتل طفلا لايملك وعيا كاملا بما حوله، والدليل أيضا أنه أنقذه. إن ليبرمان كما يقدمه الفيلم جزء من روح إنسانية كبيرة أصبحت تكره فكرة القتل والإبادة، والأمر لا يهم بعد

ذلك. والفيلم يبدو أنه يتعاطف مع موقف ليبرمان بينما الواقع أنه يرفضه. فالرجل له مواقفه وخبراته في مطاردة النازيين وأعداء اليهود، ولكنه يقترب لحظاته الأخيرة.. واكمال المهمة لم يعد في يده.. بل في يد الجيل الجديد الذي اكتشف في الأساس مؤامرة مينجيل وضحى بحياته في سبيلها.. وهو أيضا الجيل الذي يأخذ على عاتقه مهمة الانتقام ومواجهة الإبادة بالإبادة، وهو ما سبق أن طرحه **جون شيلزنجر** في فيلم **«رجل الماراثون»** وما سيطرحه بعد ذلك **جون فرانكينهايمر** في فيلمه **«وثيقة هوليكروفت»** ١٩٨٥.

وفيلم **شافنر** رغم أنه يعتمد على أحداث علمية خيالية إلا أنه يهاجم بلا هوادة فرط انشغال الأغيار وبعض اليهود عن القضايا اليهودية ويحاول أن يقنن للهالة الأسطورية التي أحاطت بها السينما اليهودية شخصية **«سيمون ويزنتال»** صائد النازي في أكثر من فيلم منها **«عملية ايخمان»** ١٩٦١ – **«ملف الأوريان»** ١٩٧٤ **«والقتلة بيننا – قصة سيمون ويزنتال»** ١٩٨٩والفيلم الأخير قام فيه الممثل الانجليزي **بن كينجسلي** بدور سيمون ويزينتال.

نازيون تحت راية الأمم المتحدة!

وفي فيلم آخر أخرجه **دون شارب** عن الاغتيال السياسي بعنوان **«جزيرة الدب»** ١٩٧٩ نرى مجموعة من الاغتيالات يأتي ترابطها عن طريق الوحدة المكانية لأحداث تدور في جزيرة ثلجية في المحيط المتجمد الشمالي في نهاية السبعينات، وبالتحديد عام ١٩٧٩ وهو عام إنتاج الفيلم.. وضحايا هذه الاغتيالات بعض من أعضاء بعثة علمية دولية تابعة للأمم المتحدة هدفها مواجهة تهديدات «المجاعة» و«التصحر» في بعض مناطق العالم من خلال استكشاف التغييرات الطارئة على درجات الحرارة وسقوط الأمطار في المحيط.

غير أن هذا الهدف الإنساني لم يكن مهما في حد ذاته بقدر ما هو مهم لما يهيئه للبعض الآخر من أعضاء البعثة من تواجد على الجزيرة الثلجية من أجل البحث عن كم ضخم من السبائك الذهبية استولت عليه القوات النازية في نهاية الحرب العالمية الثانية من النرويج، وتشير الدلائل إلى وجوده في قاعدة ألمانية مهجورة بالقرب من مقر البعثة العلمية للأمم المتحدة.

ويتناول الفيلم دور الفريق المتنازع على الذهب في اغتيال عدد من العلماء الأبرياء من

أعضاء البعثة وفى مقدمتهم الأمريكية اليهودية جوديث روبين، والروسى - البولندى الأصل تانيوس ليشنسكى **(كريستوفر لى)** وكلاهما - رغم اختلافهما الأيديولوجى - على درجة كبيرة من العلم والذكاء والإحساس الفعلى بقضايا الإنسان على الكرة الأرضية. ولكن حياتهما تتحطم عندما تفرض عليهما مواقف صعبة أمكنهم تحملها من قبل، ولا توجد العزيمة الحقيقة لتحملها إلى ما لانهاية، فالعالمة اليهودية جوديث تكاد تربطها علاقة صداقة حميمة بالعالم الأمريكى الألمانى الأصل فرانك لانسينج، ولكنها علاقة تتجاهل فيها جوديث التاريخ الذى يتلخص فى ملحوظة يقولها فرانك: «تماما نحن لانزال فى وقت الحرب» ويحمل العالم البولندى على صدره علامة الأمم المتحدة بينما كان يحمل أيضا فى صدره جرحا غائرا نتيجة استيلاء روسيا على جزء من وطنه وتحوله إلى مواطن روسى طاردته طويلا حياة المعتقلات فى ظل تسلط الطرفين المحتلين : روسيا وألمانيا.

واختلفت الغايات من الذهب بالنسبة للأطراف المتنازعة عليه، فهو بالنسبة للأمريكى العجوز جيمس بريدجز هدف لتكوين الثروة، ولكنه بالنسبة للعناصر الأخرى وكلها ينتمى لجذور ألمانية، لم يكن أكثر من وسيلة إلى غاية أكبر، فقائد البعثة العالم العجوز جيران **(ريتشارد ويدمارك)** كان يسعى إلى الذهب من أجل إعادته إلى أصحابه النرويجيين حتى يؤكد دوره فى خدمة القضايا الإنسانية وحتى لا يجرؤ أحد فى أن يهمس بأنه كان نازيا رغم تبرئته فى محاكمات التخلص من النازية.. وهناك أيضا «هيرمان» مساعد جيران الذى يتآمر من أجل هدف يتناقض تماما مع هدف رئيسه، ألا وهو الاستيلاء على الذهب لمساندة الحزب النازى الجديد المحرك الأول لكل عمليات الاغتيال فوق الجزيرة الثلجية. وفى النهاية هناك فرانك الأمريكى المولود فى ألمانيا، وكان الذهب وسيلته للبحث عن مكان موت والده الضابط النازى المسئول عن نقل الذهب فى القوارب العسكرية الألمانية.

وإحدى خواص فيلم **«جزيرة الدب»** والتى تبعث على السخرية هى أن الفيلم بدأ يحل بعض المشاكل فى بناء الشخصيات وعلاقتها بالأحداث والتاريخ بمنطق التعامل مع الدمى الخشبية، فهو يخلق شخصيات من خلال جمل حوارية مبتورة.. ولا يفسر كيف أمكن للشخصيات متباينة الوظائف والتخصصات الالتحاق ببعثة علمية تشرف عليها أكبر منظمة دولية وهى الأمم المتحدة، فكل ما كان يستغرقه هو لى عنق الأشياء للتأكيد على هدفين، أولهما : أن الاتجاهات الفاشية والنازية بدأت تتسرب للهيمنة على أجهزة الأمم المتحدة ، وثانيهما : الإيحاء بأن الشر الكامن فى الشخصية الألمانية - مهما تخفى وراء أقنعة من

البراءة الزائفة - يبقى متربصا لانتهاز فرصته السانحة للانقضاض على فريسته إما عن وعى أو بتلقائية لا يستطيع كبحها . فالعالم العجوز «جيران» يشعر بالمعاناة من شبح تهمة النازية، ونراه يمعن الفكر ويطيل النظر فى الأسلوب العملى الحاسم لتأكيد براءته من هذه التهمة البشعة. ومع ذلك فهو من أجل تحقيق هدفه السامى يغض بصره عن جرائم الاغتيالات التى تحدث لأعضاء بعثته، متجاهلا مسئوليته فى الحفاظ على أرواحهم، رافضا كل المحاولات لدفعه إلى طلب المساعدة من قوات حلف شمال الأطلنطى القريبة من مقر بعثته، مؤكدا فى النهاية أنانيته وعدم احترامه للنفس البشرية، بحيث يصبح شره الخفى أكثر تأثيرا على المتفرج من تهمة تدل كل الظواهر أنه برىء منها(!).

وشخصية بطل الفيلم فرانك لانسينج.. تستأثر بقلب المتفرج وعقله، بل وبقلب العاملة اليهودية جوديث إحدى ضحايا العصابة النازية. إنه يتمتع بالحس الإنسانى وبالجرأة والشجاعة.. خاصة وهو يطارد القتلة من أعضاء الحزب النازى الجديد، ورغم ذلك نجده يشعر بالفخر لذكرى والده الضابط النازى الذى يصفه بأنه بطل حقيقى، ويتفاخر بأنه حصل على الصليب الحديدى من هتلر شخصيا، بل ويتمادى فى ذكريات طفولته حول بطولات رجال البحرية النازية عندما يراهم فى السينما وهم يساهمون بشجاعة فى نقل النساء والأطفال فى القوارب الألمانية - متجاهلا ما عرضته أيضا السينما من ممارسات نازية بشعة ضد الشعوب - ويبغى السيناريو من خلال هذا التناقض تأكيد الجوانب المظلمة القابعة فى أعماق فرانك وأمثاله من الألمان، والتى ربما تكبحها الحياة فى مجتمعات غير المانية، ولكنها تبقى دائما حية نشطة فى انتظار الظروف الملائمة وفى النهاية يبقى الألمان مؤمنين بالنازية وإعادة بعثها من جديد، وهم المقاتلون من أجلها بأبخس وأبشع الطرق. والفيلم ينتهى بموتهم جميعا.. ولكنه يدعنا ونحن نفكر بتوجس وريبة فى هؤلاء الأحياء من الألمان الطيبين(!)..

النازيون الجدد.. وميراث العنف

ومع مرور أربعين سنة على نهاية الحرب العالمية الثانية يعود المخرج الأمريكى **جون فرانكينهايمر** ليتعامل للمرة الرابعة مع موضوع الاغتيال السياسى[1] فى فيلمه **«وثيقة هوليكروفت»** ١٩٨٥.. وهو فيلم يشارك أفلام **«رجل الماراثون»**، **«الأولاد من البرازيل»**،

«**جزيرة الدب**» الإغراق فى الخيال ويتحد معها فى إطاره العام، فإذا كانت الأحداث التى يعالجها **شليزنجر وشافنر وشارب** تدور حول الاغتيالات النازية التى تساندها الثروة سواء التى يبحث عنها دكتور نيل أو التى يمتلكها دكتور مينجيل أو التى يتصارع عليها دكتور جيران وأعضاء الحزب النازى الجديد فإن فيلم «**وثيقة هوليكروفت**» يتحرك فى نفس الاتجاه حيث تصبح الثروة التى يودعها ثلاثة من الجنرالات النازيين فى أحد بنوك سويسرا قبل انتحارهم مع زعيمهم هتلر، هى العنصر الرئيس للصراع بين الأبناء الثلاثة لهؤلاء الجنرالات بعد أن علموا بأمرها فى الذكرى الأربعين لسقوط الرايخ الثالث. وبعد أن وصلت قيمتها إلى ٤.٥ مليار دولار(!!).

كان الأبناء الثلاثة يعيشون فى مناطق مختلفة: الأول نويل هوليكروفت (**مايكل كين**) كان عمره ١٨ شهرا عندما غادر ألمانيا بصحبة أمه بعد أن قررت هجر زوجها الجنرال النازى لتعصبه وعنصريته المجنونة وإيمانه بأنه ساعد فى إنشاء رايخ يدوم ألف عام. ثم تزوجت من أمريكى يدعى **هوليكروفت** وأصبح ابنها يحمل اسمه ويعمل مهندسا معماريا ويعد مواطنا أمريكيا فوق مستوى الشبهات. بينما كان الوريثان الآخران يعيشان فى أوربا ويخفيان نشاطاتهما لخدمة النازية الجديدة خلف أقنعة براقة.. فأولهما يوهان يعمل صحفيا ليبراليا شهيرا.. وثانيهما أرليخ عاشق للموسيقى ومايسترو شهير لإحدى الفرق الموسيقية الكبرى فى ألمانيا. وفى ظل الأهداف النازية ليوهان وأرليخ يواجه نويل هوليكروفت مؤامرات دموية واغتيالات يذهب ضحيتها والدته والعجوز الألمانى أوبريست رئيس منظمة «وولفستا نزى» المناهضة للنازية.. الساعية إلى عدم عودة رعب الرايخ الثالث إلى أية بقعة من العالم.. وأيضا اغتيال مجموعة من الشباب اليهودى المناصر لمنظمة «وولفستانزى».

ووسط أشلاء الضحايا كان على نويل أن يواجه مشكلة أخرى – هى مشكلة إيجاد وسيلة لاستعمال ميراثه بأسلوب يعبر عن إرادته الخاصة.. وهنا تتشابك أمامه الأهداف وتتفرع، هل يحاول تقديم التعويضات لضحايا النازية؟ وهل يمكن تعويض الأفراد بعد ٤٠ عاما من نهاية الحرب؟ هل يتبرع لكليات الطب فى اسرائيل، وهل ستسمح له إسرائيل بهذه التبرعات؟!! هل ينشىء جامعات فى أفريقيا؟ ولا ينجح نويل أمامنا فى الوصول إلى الحل الأمثل. ولكن السيناريو يوجهنا لهذا الحل بالقرب من نهاية أحداثه.

إن الميراث النازى يصبح جزءا أساسيا فى التجربة الإنسانية لنويل فى مواجهة

الوريثين الآخرين. وما تنطوى عليه هذه المواجهة من خطورة وجرأة يتوجها نويل فى نهاية الفيلم بكشف المخططات النازية بعد أن تجمعت ملامحها من وثائق منظمة «وولفستانزى» ومن التجارب الدموية التى واجهته، وأخيرا من علاقته بهيرمان وآرليخ، وهى علاقة جعلته يبلور ملامح هذه المخططات أمام الصحافة العالمية بقوله :

«هى خطط وضعها والدى منذ ٤٠ سنة تهدف إلى جمع كل مجموعات العالم الإرهابية فى قواعد منتشرة لخلق الأزمات الاقتصادية والفوضى السياسية، ويساندهم ٤٫٥ مليار دولار. ويعملون تحت قيادة موهوبة وبإمكانهم نسف ١٠ طائرات بالأسبوع ، واغتيال أى زعيم فى أي مكان، وتحريض كل الأديان والأجناس والألوان والمعتقدات ضد بعضها البعض، واختلاق الشغب فى أية مدينة وفى أى وقت إلى أن يصبح العالم فجأة فى حالة من الفوضى والرعب، ويصبح مستعدا لقبول زعيم قادر على إعادة النظام وتولى القيادة، وقد تم اختيار الزعيم الجديد ، ألا وهو (يوهان) الذى تم تدريبه على هذه المهمة منذ طفولته».

وفى حين ينتهى الفيلم بمقتل يوهان وأرليخ على مشهد من أجهزة الإعلام العالمية، نجد السيناريو يخضع الأحداث لموضوعات لها مغزاها الواقعى بعيدا عن الرؤية الخيالية لبزوغ النازية الجديدة، وتهدف فى جوهرها إلى ما يمكن تسميته «شمولية الهجوم على مجتمع الأغيار».. ومن هذه الموضوعات على سبيل المثال :

١- ربط الشخصية العربية بالحوادث الإرهابية التى يحرض عليها النازيون ضد العناصر المناهضة لهم.

٢- تقديم الكنيسة باعتبارها ملتقى الإرهاب والمكان الأمثل للتآمر على حياة نويل هوليكروفت.

٣- عدم الاكتفاء بتشويه الشخصيات الألمانية النازية بل خلق سلبيات سلوكية فى الألمان المناهضين للنازية.. فالأم رغم رفضها لعنصرية زوجها النازى تعكس إحساسا بالانبهار بالشخصية العسكرية، ورئيس منظمة «وولفستانزى» العجوز المقعد يتفاخر بإطلاق اسم أوبريست على نفسه وهو ما يعنى بالألمانية «كولونيل».. والمحصلة التى يريد الفيلم أن يوصلها إلينا هى أن الحس العسكرى ينخر فى عظام الشخصية الألمانية سواء انتمت للنازية أو ناهضتها!!

٤- الإيحاء بأن الأهداف النازية التى ينادى بها الصحفى يوهان تسعى إلى

الاستعاضة عن كافة الأمور السياسية التى ارتكبها الأغيار خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وسقوط الرايخ الثالث.. بل إن يوهان يحدد ملامح هذه الأهداف قبل اغتياله لأم نويل بقوله :

«انقضت ٤٠ سنة على نورمبرج، ٤٠ سنة من التنوير المزعوم والديمقراطية فماذا حققت؟ السيد ترومان قذف النساء والأطفال بالقنابل الذرية ويعتبر والدى بعد وفاته مجرم حرب (يضحك).. فى يالطا، وفى خطة قلم يحكم رئيس خرف على ثلث العالم بالانحراف الى الشيوعية.. أوروبا وبحماس من أحد الإرساليين فقدت عقلها وسلمت ثروة وموارد افريقيا إلى أناس متوحشين تعلموا بالكاد قرع الطبول.. ثمّ تقدمون لهم الدبابات والأسلحة لاستبدال أقواسهم وأسهمهم، ثم تأتى ثلاجاتكم العميقة ليخزنوا فيها جثث أعدائهم حتى عشاء الأحد. وكرم منى ألا أذكر فيتنام.. وفي جميع أنحاء العالم الديمقراطى الشجاع الجديد يزرع التضخم وتنخفض الثقافة. وفى أمريكا ينتخبون لاستتباب القانون والنظام.. بينما يغتالون رؤساء البلدان وتلاميذ المدارس ونجوم الـ «روك» فى الشوارع كما ترين.. الضعفاء والخائفون والجهلة لا يجب أن يديروا العالم.. وبفضل والدى وزملائه لن يطول بهم الأمر.. وفى جيبى وثيقة عادية.. تتضمن ألف اسم.. لكنها الألف اسم الصحيحة.. ألف اسم لأشخاص سيغيرون العالم».

وإذا شئنا أن نستقصى شخصية النازى يوهان من خلال هذه الأفكار فيجب أن ندرك أن هذه الأفكار لا تنحدر من التعاليم النازية المعروفة، ولكنها تنحدر من أفكار كاتب قصة الفيلم وكاتبى السيناريو والمخرج **جون فرانكينهايمر**. ومعنى هذا أن الصواب يجانبنا إذا اعتقدنا أن هذه الأفكار تعبر عن الفكر النازى لأن الواقع يؤكد أنها تعبر عن فكر خالقيها وجميعهم من اليهود.

إن كلمات يوهان تطرح أمامنا حقائق عن قنبلة **ترومان**، وتقسيم العالم إلى شيوعى ورأسمالى، واغتيال **كنيدى** ومغنى الروك **جون لينون**، ومآسى حرب فيتنام.. كل هذه حقائق لا يمكن تجاهلها كما لايمكن فصلها عن الإطار السياسى والعسكرى المواكب لها.. ولكن وسط هذه الحقائق تتسرب معلومات تتوارى وراء لافتات الفكر العنصرى النازى رغبة فى التمويه والتضليل وإخفاء الرؤية اليهودية تجاهها؛ فوصم العالم الإفريقى بالوحشية وتحويله إلى قطيع من آكلة لحوم البشر اتهام لا يتسق مع الوقائع التى يعرضها الفيلم على لسان يوهان خاصة عندما يربطه بالإرساليات المسيحية.. وبالسخرية من آكل لحوم البشر

فى عشاء الأحد(!!) وهى إشارات تعكس فشل الدين المسيحى فى التعامل مع الشعوب البدائية.. وأيضا فشل هذه الشعوب فى التخلص من بدائيتها..

ونكاد نقترب من مغزى هذه الاتهامات المستترة عندما نربطها بالاختيارات التى يطرحها نويل عند الحديث عن ميراثه.. ورغبته فى انشاء جامعات فى أفريقيا.. فهل هذا لاختيار يعبر عن جهل نويل بالواقع الأفريقى؟ أم يعكس عنصرية يوهان وكذبه؟ أم يركز لأنظار على الاحتمال الأكثر رسوخا فى مجال التعويضات.. وهو إسرائيل؟

النازية على الأرض الأمريكية

ومع نهاية الثمانينيات أراد اليهود إعطاء إشارة لتكوين رأى عام داخل الولايات المتحدة مضاد لبوادر الوحدة الألمانية.. والسبب كما قال **اسحق شامير** رئيس وزراء اسرائيل فى حديث أدلى به للتليفزيون الأمريكى فى ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ هو أن الألمان : «إذ توحدوا شعروا بقوتهم.. وقوتهم بالمفهوم العسكرى.. والشعب الألمانى أو غالبيته العظمى هو الذى تخذ قرار إبادة ملايين اليهود. وكل فرد منا يستطيع أن يعرف أنه عندما تتاح للألمان الفرصة مرة أخرى ليكونوا أقوياء ويصبح الشعب الألمانى هو أقوى شعوب أوربا.. وربما شعوب العالم.. فإنه سيحاول تكرار ما ارتكبه فى الماضى مرة أخرى» (محمد فهمى.. جلة آخر ساعة القاهرة). ورغم المعركة التى أثارها هذا الحديث عند أصحاب القرار سياسى فى المانيا.. فإن التمهيد له سينمائيا وإعلاميا كان ملحوظا منذ سنوات سابقة.. خاصة وأنه جاء فى وقت تصاعدت فيه الحملة اليهودية من أجل الغاء قرار الأمم المتحدة بوصم «الصهيونية» بالعنصرية.. ولكى ندرك الأسلوب الذى توصلوا به إلى هدفهم فى هذه حملة.. ينبغى أن نتعرف على العناصر التى تعاملوا معها فى الأفلام والتى تتركز فى لنقاط التالية :

١- خلق معارك شرسة ضد إرهاب «نازى» التوجه يجتاح المجتمع الأمريكى ويحاول أن يغزو العقول والنفوس بأساليب تدميرية مرضية لابد من مقاومتها بأساليب أكثر تدميرا وعنفا ويرفع شعارات تقترب من الشعارات النازية ولكن دون الاعتراف بذلك. سنلمس هذا فى أفلام مثل **«كوبرا»** ١٩٨٦ اخراج **جورج كوسماتوس** وانتاج الإسرائيلى مناحم جولان، **«خيانة»** ١٩٨٨ اخراج **كوستا جافراس** **«المتوحشان»**

١٩٩٠ اخراج **بوبريدجز**.. ففى هذه الأفلام ستبدو الاغتيالات كلوحات تجريدية مبهمة تحاول أن تظهر فى إطار شعارات نازية الجوهر تصاحبها فى الفيلم الأول طقوس دموية بأسلحة بدائية: «إننا الصائدون. إننا نقتل الضعيف حتى يعيش الأقوياء.. لايمكنك التصدى للعالم الجديد. مجتمعك القذر. لن يتخلص قط من أمثالنا. إنه ينتجهم .. إننا المستقبل». وقد تدخل فى نسيج الممارسات الدموية عند الزنوج واليهود كما أوضحنا عند الحديث عن فيلم «**خيانة**» فى جزء آخر من هذه الدراسة. أو تأتى على لسان ضابط عجوز - فى الفيلم الثالث - يتفاخر بعصر الفروسية والحرب المقدسة الصليبية ويجد أن لون البشرة يعوق السود والملونين عن الانتماء إلى الحضارة، ويتناقض فى سلوكه عند ما يقوم بحماية تجار المخدرات من الزنوج من أجل تمويل نشاطه الإرهابى الذى يمارسه فى ظل أهداف مثل: «المخدرات عدوة لأمتنا، ومعظمها يأتى من المكسيك وجنوب أمريكا والهند وأفريقيا. والشرق الأوسط .. أقول لكم إنها عملية مدبرة من السود والجنس الأصفر مدعومين طبعا من اليهود وتهدف إلى تدمير شأن الأمة. وصدقونى الشيوعيون يتبعون هذه العملية باهتمام كبير».

٢- استغلال كل جوانب العنف العنصرى ضد الزنوج لإعادة إحياء إرهاب منظمة «كوكلوكس كلان» التى لاينصب احتقارها على اللون فحسب وإنما على الجنس ذاته.. مما يذكر المتفرج بالنظريات النازية التي تقوم على نقاء الدم الآرى.. ولم يكن هناك بالنسبة للسينمائيين اليهود ما هو أفضل من حادثة اغتيال **«ميكى شورنر» و«جيمس شانى» و«أندرو جودمان»** وهم من اليهود أنصار الحقوق المدنية على يد المنظمة فى صيف عام ١٩٦٤، لكى تصبح موضوعا لأكثر من فيلم تليفزيونى وسينمائي لعل أشهرها : **«هجوم على الإرهاب : المباحث الفيدرالية تتصدى لعصابة كوكلوكس كلان»** ١٩٧٤ اخراج **مارفين شومسكى**، **«المسيسبى يحترق»** ١٩٨٨ اخراج **آلان باركر**، **«قتلى المسيسبى»** ١٩٩٠ اخراج **روجر يانج**.

٣- التعامل المباشر مع ما يطلق عليهم «جماعات النازية الجديدة» فى الولايات المتحدة والتركيز على حوادث خيالية فى أغلبها تحيط بها كل المظاهر النازية المعروفة لإدانة بعض الرموز الهامة فى المجتمع الأمريكى، وتأكيد انتمائها إلى هذه الجماعات.. قد يتمثل هذا الرمز في النائب العام فى فيلم "True Believer" اخراج **جوزيف روبين**

(١٩٨٩) أو يكون راعـيـا للكنيسـيـة "Dead - Bang" (١٩٨٩) اخـراج **جـون فـرانكينهـايمر** - يشرف على اغتيـال الملونين واليـهود فـي جـميـع أنحـاء الولايات المتحدة الأمريكية.. ويرفع الصليب المعقوف فوق قباب كنيسته, ويشرف على تدريب الميليشيات النازية من أجل : «أمريكا نقـية من الأجناس الأخـرى. دولتنا أفقدتها الدماء الدنيا نقائها..إنهم مثل الطفيليات التي تتجمع فوق جسدنا تحيا عليه وتمتص قوته يوما بعد يوم».

وسنجد إرهابيا ألمانيا (تمثيل **جيرمي ايرونز**) في **«موت صعب»** الجزء الثالث١٩٩٣ اخراج **جون ماكتيمان** يقوم بعملية تسلل إلى الولايات المتحدة مثلما فعل النازي في معركة بليج من خلال جنود ألمان يتحدثون الانجليزية، هدفها الاستيلاء على احتياطي الذهب من البنك الاحتـيـاطي الفـيـدرالي في نيـويورك من أجل تمويل جـيش نـازى جديد شـعـاره : «بالأمس كنا جيشا بلا وطن وغدا علينا أن نقرر أى وطن نريد أن نشترى». المهم أن هؤلاء الإرهابيين قد حذرت المخابرات الإسرائيلية من خطورتهم بينما كان بعضهم يعمل لحساب الإيرانيين. وينظم الواعظ كـيندريك (**جـون سـافـاج**) فـرق القـتـل في كل أنحـاء الولايات الأمريكية والمسيرات واضطرابات العصيان المدنى في فيلم **«العقرب الذهبي»** ١٩٩٤ حتى يحقق طموحه السياسي والديني في التخلص من الأقليات من اليهود والملونين وبطبيعة الحال لا يتـصدى له سوى صحـفى يهودى شجـا ع اسمه «اليوت ستـاينبرج» مما يحتم اغتياله.

ورغم أن هذه الأفـلام تلعب في ظاهرها دورا متـعـاطفا مع الزنوج والملونين في رغبـة مكشوفة لكسب مساندتهم للقضايا اليهودية، فإن الواقع يؤكد أنها جميعا اتحدت في رؤيتها اليهم كأشخاص غير أكفاء على نحو يؤهلهم لتقدم الصفوف الاجتماعية.. فأغلبهم من المجرمين وتجار المخدرات ورجال الشرطة المشهورين.. وبعضهم يقبع في المؤخرة ولا يستطيع تحقيق أمانيه إلا بمساندة اليهود الأغنياء بكنوز من المثل والخلق والعلم والشجاعة والحس الإنساني المرهف.

لقد كان في مقدور هذه الأفلام أن تلعب دورا اجتماعيا وسياسيا خطيرا في وقت يشهد فيه العالم الغربي بزوغا حقيقيا للتيارات الفاشية والنازية، وانتصارات متصاعدة لأحزاب اليمين في ألمانيا وفـرنسا وانجلترا، وتعاطفا ملموسا مع بعض السيـاسيين الأمـريكيين الرافعين للشعارات العنصرية. ولكن النتيجة هي أن أغلب الأفلام التي قدمها السينمائيون

اليهود حول هذه الظواهر افتقدت النوايا الحقيقية في التعامل بمنطق المشاركة الصادقة مع كل الأجناس سواء على مستوى الدولة الواحدة أو العالم، لأنها وضعت «اليهودى» دائما «فوق الجميع» وبدلا من أن تكون منبرا للتعقل، أصبحت بأسلوبها التهجمى سافر العنصرية والفاشية.سببا لاستنفار بعض الأجناس ضد أجناس أخرى.

العودة إلى اغتيال هتلر

ولاشك أن الرؤية الشاملة لملابسات ظهور النازية والفاشية كانت تحتم الكشف عن كل العوامل السلبية التي ساندتها، ولكن ما حدث هو أن «أجهزة الدعاية الصهيونية اكتفت باستثمار ما ترسخ في الذاكرة الإنسانية عن بشاعة ما قامت به الفاشية والنازية قبل وخلال الحرب العالمية الثانية، بل إن هذه الأجهزة نجحت إلى حد كبير في أن تروج وهما مضللا يصور ضحايا النازية والفاشية بأنهم كانوا من اليهود فحسب، بينما كان هؤلاء الضحايا الذين فاق عددهم العشرين مليونا يضمون أجناسا وأديانا وجنسيات شتى فلم تفلت مجموعة بشرية واحدة من بطش النازيين والفاشيين وعنصريتهم» (١٢).

ويكفى أن يتأمل المرء جوهر فكر النازية والفاشية فيدرك كيف أن جميع الشعوب كان لابد وأن تصبح ضحايا لهذا الفكر العنصرى. فجوهر فكر الفاشية والنازية يقول بتفوق عرق على غيره، وبنقاء هذا العرق وبإعطائه حقوقا يحرم منها غيره. لذلك كان لابد وأن يتحالف العالم كله ضد محور هتلر وموسوليني الفاشى النازى.

كما يكفى أن يعرف الإنسان أن الكيان الصهيونى يقوم على أيديولوجية عرقية دينية تقول بالتفوق كى يدرك أن هذا الكيان عنصرى لايختلف عن الفاشية والنازية(١٣) بل ربما يسبقهما. فالأيديولوجية الصهيونية كانت دائما انعزالية وتقوم على فكرة الدم والأرض فتسبق بذلك هتلر وموسوليني في استخدامها لها(١٤) والكل يشهد الآن اتجاه التجمع الإسرائيلى «نحو اليمين ونحو الفاشية بالقياس الأوروبى. ذلك معناه المزيد من الأخطار والقتل والتهجير وأيضا بتغذية نبرات الاقتتال الطائفية والقبلية والإقليمية»(١٥) .

وتستهل فترة التسعينيات بفيلم آخر عن محاول اغتيال هتلر الفاشلة عام ١٩٤٤ يقدمه المخرج والمنتج الصهيونى المعروف **ديفيد ووليبر** تحت عنوان **«مؤامرة اغتيال هتلر» ١٩٩١** ويركز فيه على شخصية منفذ المحاولة الكولونيل شتاوفنبرج ودوافعه وعلاقاته سواء

السياسية والعسكرية أو علاقته بزوجته وأطفاله الثلاثة.

ورغم أن **وولبير** حاول التخلص من بعض سلبيات فيلم **«روميل ثعلب الصحراء»** خاصة عند تركيزه على أن المؤامرة ضد هتلر كانت تعكس حسا شعبيا مضادا لهتلر. وأنه تم على أثرها اعتقال ٧ آلاف مواطن قدموا للمحاكمة وتم إعدام خمسة آلاف من جميع فئات الشعب الألماني في مقدمتهم **شتاوفنبرج** ومجموعة كبيرة من رجال الجيش.

كما حاول **وولبير** التأكيد على دور الشباب في مناهضة النازية وفي مقدمتهم شتاوفنبرج الذي يظهر في الفيلم بملامح شابه تعكس عمره الحقيقي بعكس ما حدث في فيلم روميل.. وفي هذا الإطار نجده يضيف شخصية ضابط شاب يدعى إكسيل يتطوع لتنفيذ عملية اغتيال هتلر بتفجير نفسه في مواجهته ويحدد دوافعه في حوار مع شتاوفنبرج:

إكسيل : لقد حاولت أن أكفر عن نفسي يا كولونيل. حاول أن تفهمني لقد فعلت أفعالا مريعة. لقد كنت في أوكرانيا من ستة أشهر وجاء لي الأمر بأن أجمع المواطنين اليهود. ثم اقتدناهم إلى خارج المدينة بحجة إعادة توزيعهم وأجبرناهم على أن يحفروا حفرة كبيرة. استغرق الحفر يومين مات خلالها كبار السن حيث لم يقدم لهم ماء أو طعام. وبعد أن تم الحفر أمرناهم أن ينزلوا إلى الحفرة وأطلقنا عليهم النيران. وأنا أسأل نفسي الآن لماذا؟

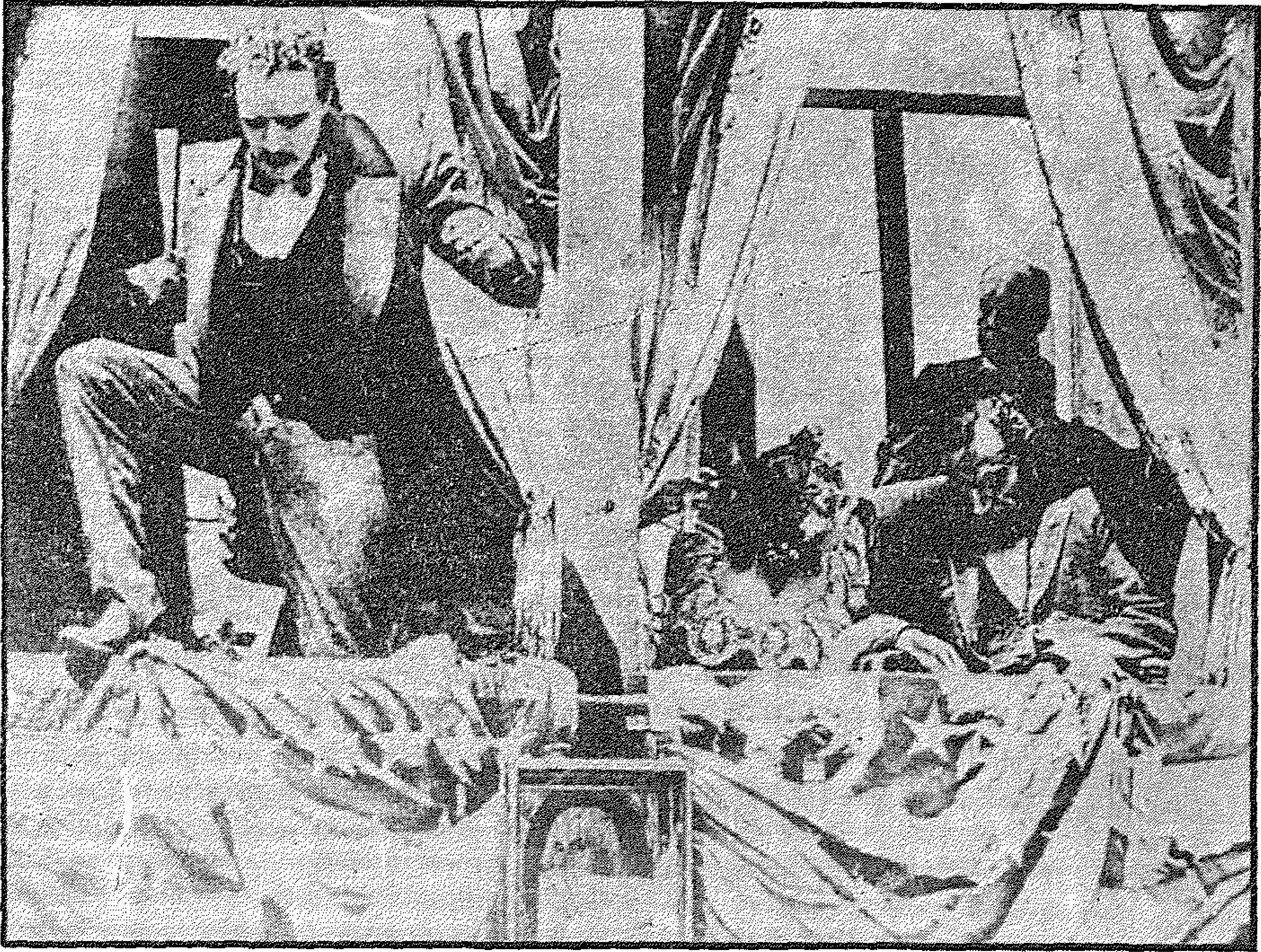
شتاوفنبرج : لقد كنت تنفذ الأوامر.

إكسيل : (باكيا بحرقة) نعم أنا أقنع نفسي بذلك.

شتاوفنبرج : أنا أعرف.

إكسيل : في الواقع أنا لم أقابله من قبل فقد كنت أتطلع دائما إلى أن أرى الفوهرر وسوف أراه.

وبينما يتراجع شتاوفنبرج عن تكليفه لإكسيل بمهمة تنفيذ اغتيال هتلر لأسباب إنسانية غير منطقية ولكن يحكمها حشر شخصية إكسيل في سير الأحداث.. نجده يخاطر هو بحياته ليبدو أمامنا كبطل حقيقي يعكس انسجاما يهوديا- يبدو أنه مؤقت - مع الشعب الألماني خلال التسعينيات!!.



لحظة اغتيال لينكولن فى فيلم مولد أمة ١٩١٥.

اغتيال هيولونج فى كل رجال الملك.





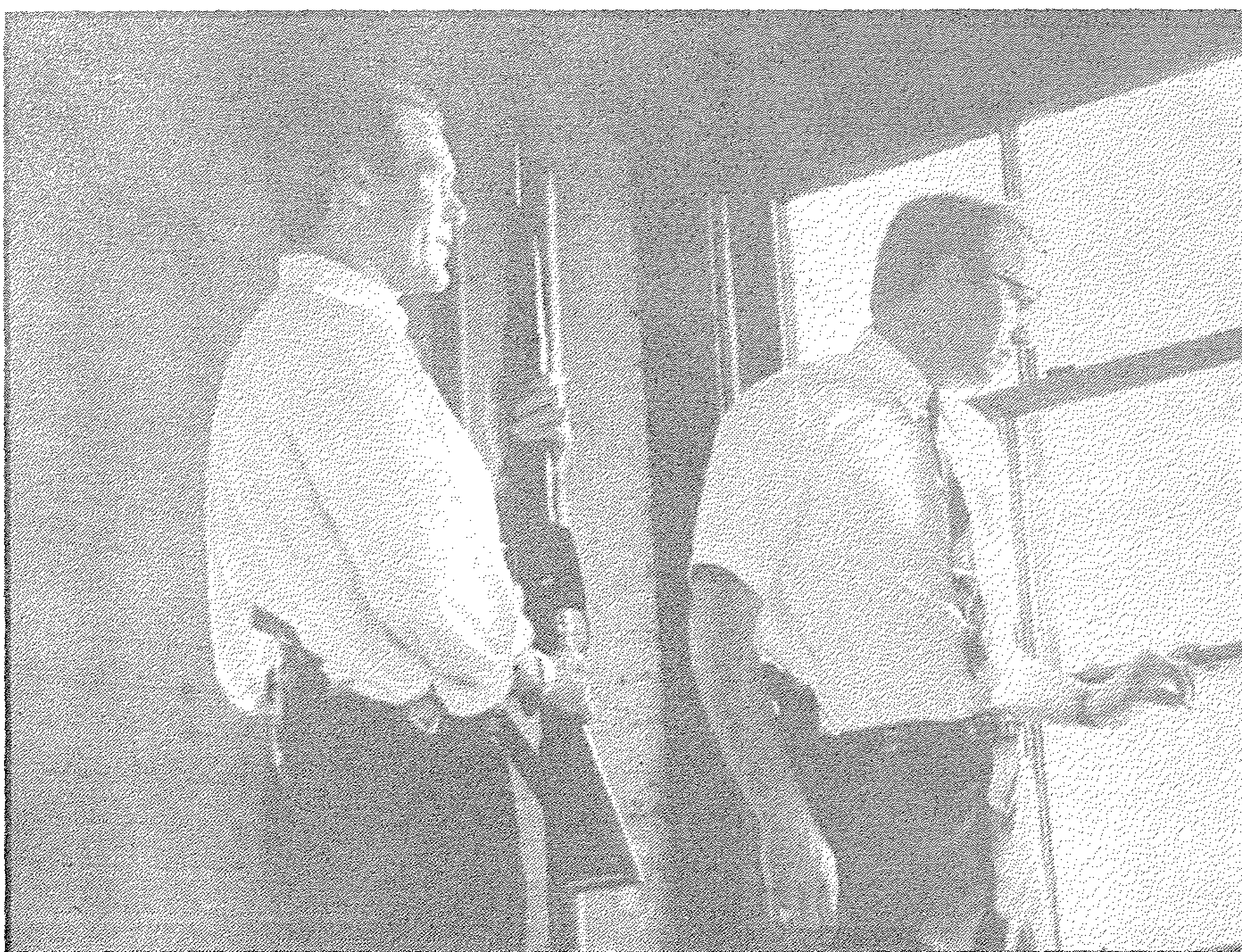
جيمس فرانسيسكيوس و مارتن شين فى دور الرئيس كيندى

فى الفيلمين التليفزيونيين جاكلين بوفير" و "كيندى" ١٩٨١.





مازال البحث عن قاتل كيندي مستمرا فرج . ف . ك .





البحث عن الحقيقة من خلال التهديد بإغتيال الرئيس فى "ضوء الشفق"

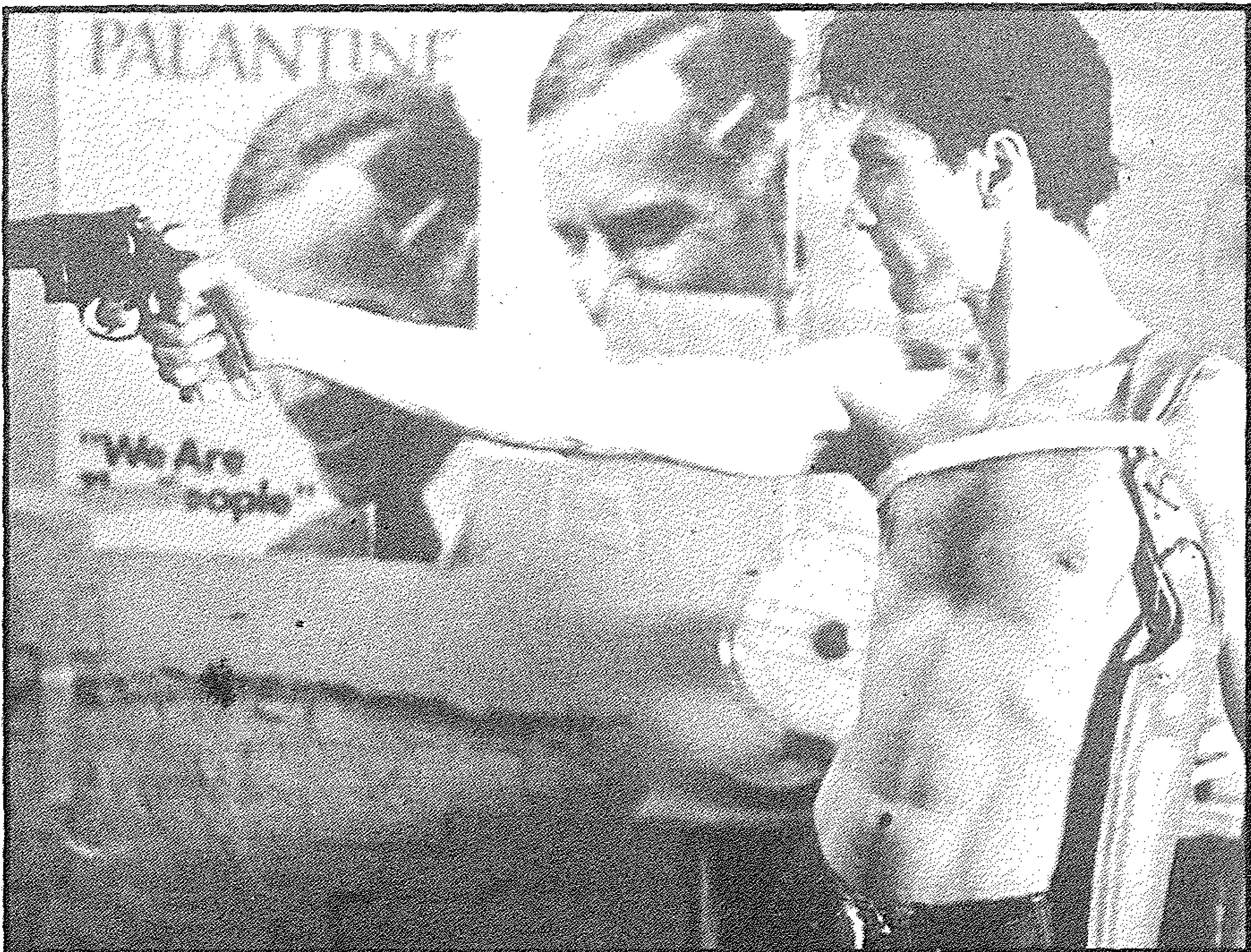


محاولة اغتيال الرئيس الامريكى والروسى فى فيلم "العهدة"



الجـنـدى يتحـول إلـى قـاتـل فـى مـرشـح مـانشـوريـا.

مـن مانـشوريا إلى فيتنـام والنتيـجة واحـدة فى فيـلم سـائق التاكسى.





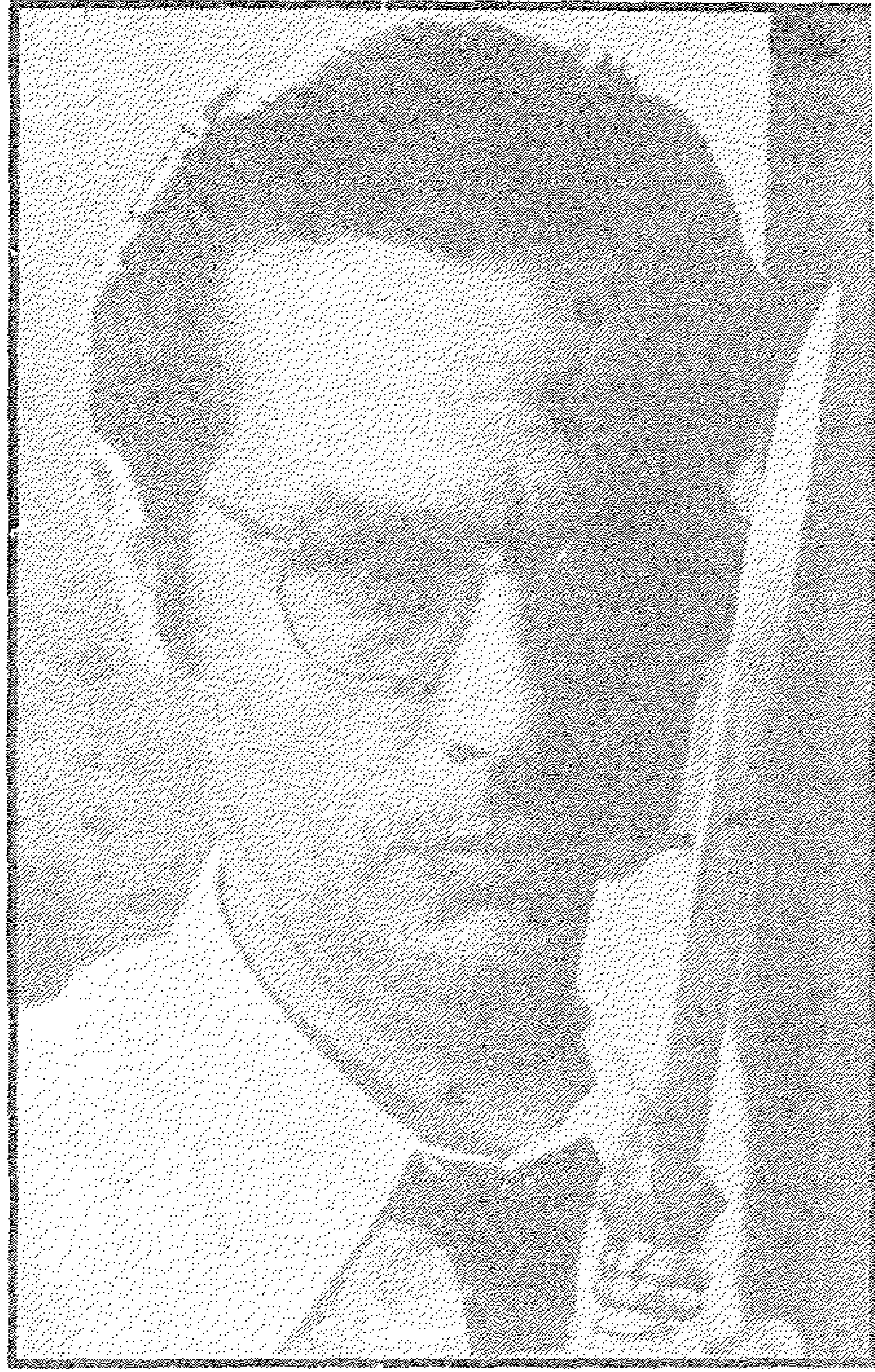
ايف مونـــان و شـارل دينر المحامى اليهودى فى فيلم زد ١٩٦٩ لـكوستاجافراس.

لـقطـــة مــن فيـــلم **إغـتيـــال** وأيهــما البـطــل القتيــل أم الواشــى؟



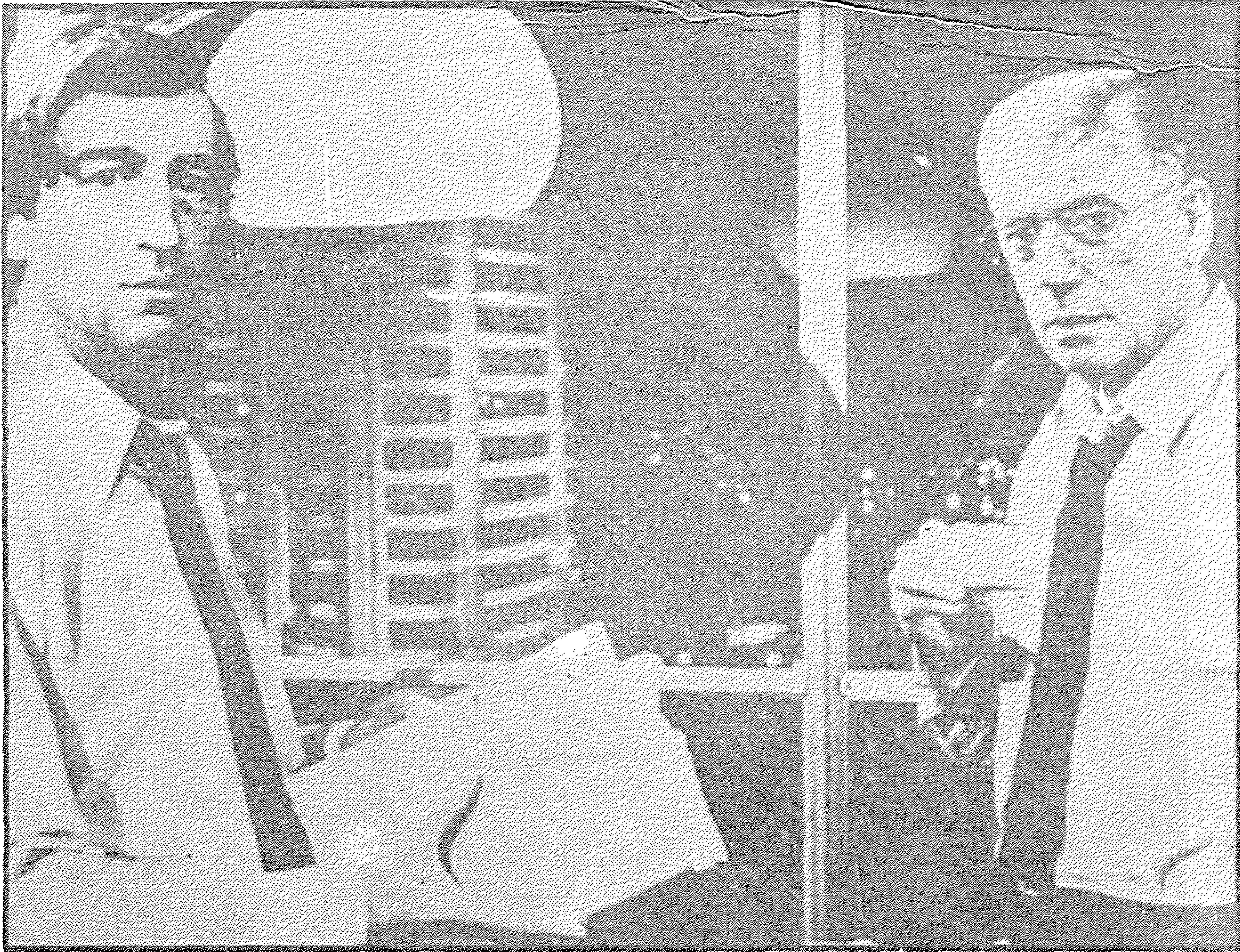


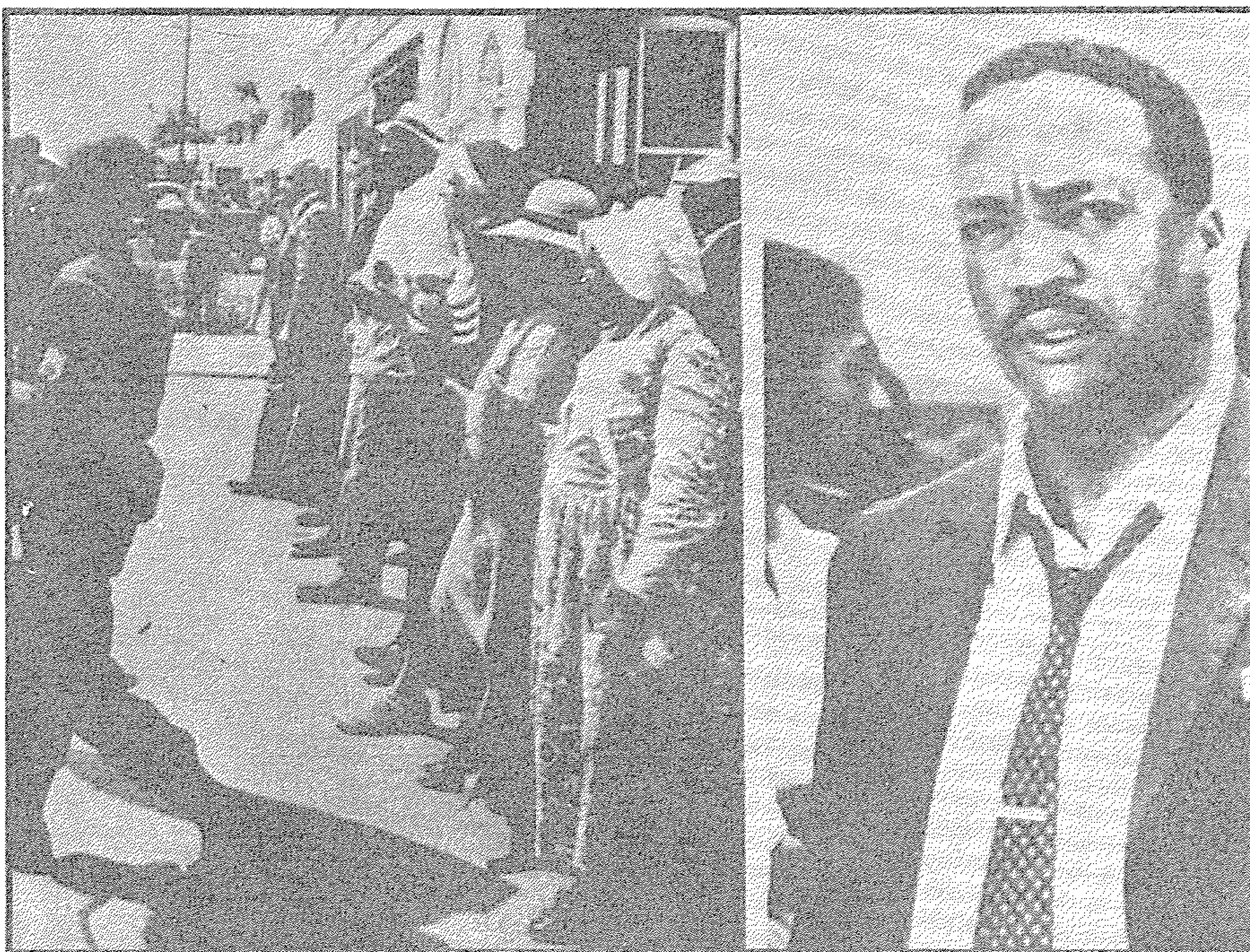
جان بولموندو النصاب اليهودى الضحية
فى (ستافسكى)



الان ديلون فى دور قاتل
تروتسكى فى فيلم إغتيال تروتسكى ١٩٧٢

ايف مونتان فى دور المدعى العام فى "ايكاروس" عصر الارهاب ١٩٨٠





الممثل بول وينفيلد فى دور مارتن لوثر كينج فى كينج ١٩٧٧.

كيرك دوجلاس يعرض العالم للدمار فى هولوكست ٢٠٠٠





ال رو مانوف وراسبوتين فى لقطتين

من فيلم نيقولا والكسندرا

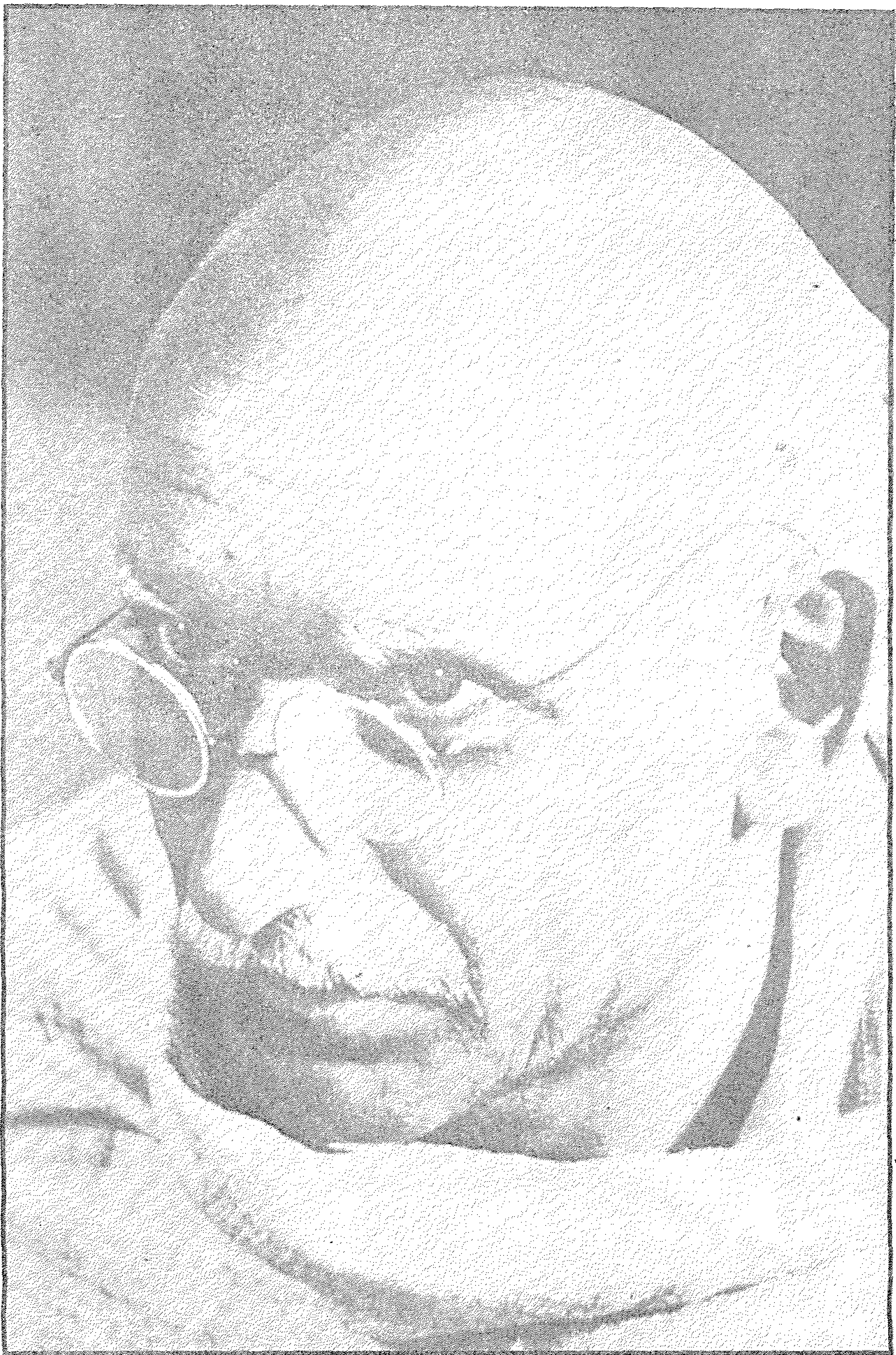




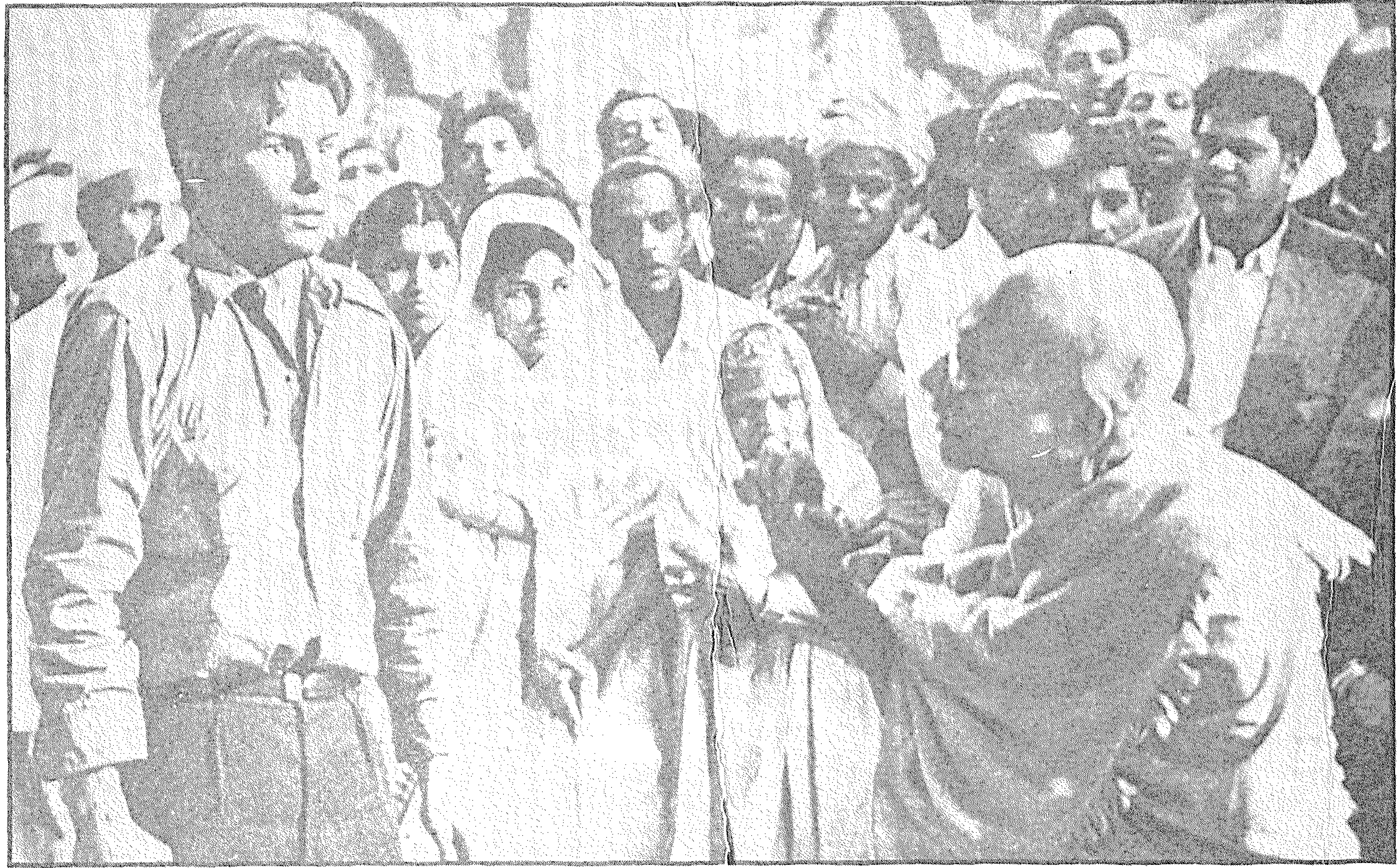
الفساد والفسق والخواء الديني صفات المصور الصحفي الكاثوليكي ريتشارد بويل صديق الأسقف روميرو
في فيلم أوليفر ستون **سلفادور** ١٩٨٦

لقطة من فيلم روميرو الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٩ وهو الرد الكاثوليكي على ادعاءات أوليفرستون
في فيلم **سلفادور**





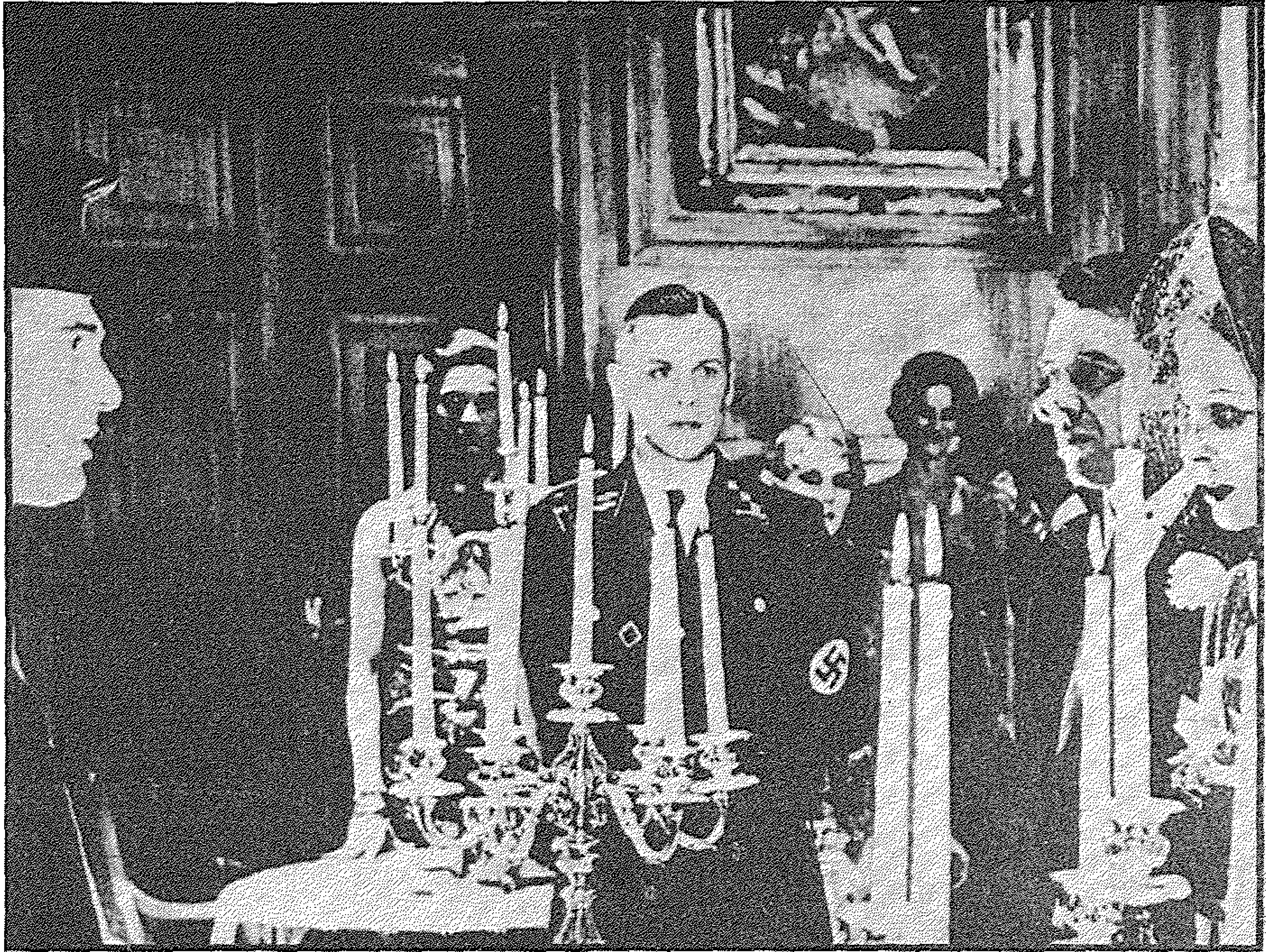
بن كينجلي في دور غاندي في فيلم غاندي



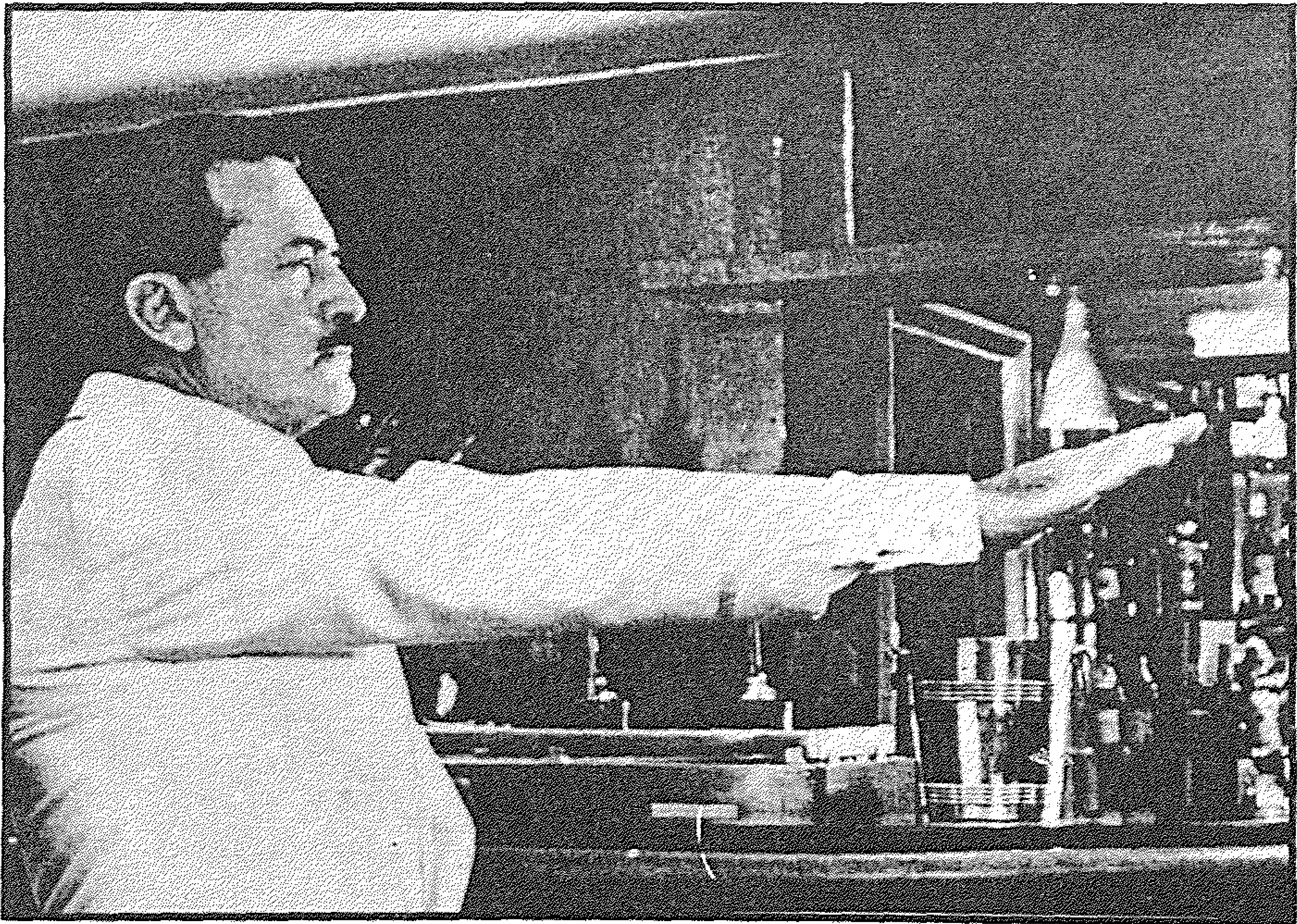
المهاتما غاندى فى أعقاب اطلاق الرصاص عليه فى "٩ ساعات إلى راما"


لويس جوسيت فى دور السادات
فى المسلسل "سادات"


جريجوريك وصوفيا لورين ينقذان
الزعيم العربى من منافسيه العرب
فى فيلم "أرابيسك"



لقطة من فيلم الملاعيين



جريجورى بيك فى **الاولاد من البرازيل**



والتر بيدجون فى "**مطاردة رجل**"



الجلادون يموتون أيضا



رواية "الدرجات الـ ٣٩" كما قدمتها السينما فى

الثلاثينات (اللقطة العلوية) وفى السبعينات (اسفل)



لغريزة الانتقام..." فهو يرفض أن يكون حكما وجلادا على مختطفى طائرته عندما ينجح الركاب فى القبض عليهم أثناء وجود الطائرة فى الجو لإيمانه بأن التخلص من الإرهابيين بدون محاكمة عادلة لا يعدو أكثر من ممارسة اللعبة الإرهابية التى وضعها الإرهابيون أنفسهم..إنه يدعو الركاب إلى ضبط النفس.. وألا يسمحوا لأنفسهم برد الفعل المتطرف لأن أحكم سياسة يمكن لهم اتباعها هى الدفاع عن النفس ضمن قيمهم وادراكهم وأن أسوأ ضرر يمكن للإرهابيين أن يوقعوه بهم هو أن يجعلوهم يتصرفون مثلهم.

إن تجارب جليفورد مع النازى جعلته يدين سلبية الأغيار تجاه ما حدث لليهود: «رأيت هذه الوحشية منذ ٥٠ عاما فى قرية شمال وارسو. ولم يتحرك أحد».. ورغم ذلك فهو لم يتنازل عن انسانيته ولم ينحرف تجاه أنانية الأغيار وذاتيتهم، بل إنه أصبح يقود الهجوم ضد العنف غير المقنن حتى ولو كان صوتا وحيدا فى مواجهة أصوات عالية يقودها رجل قانون، وأستاذ التاريخ الأمريكى فى طريقه لإلقاء محاضرة عن منظور تاريخ أمريكا الثقافى، ورجل شرطة تفرض عليه وظيفته مساندة القانون دون ايمان حقيقى بفعاليته .

أستاذ التاريخ : فلنحاكمهم الآن. هنا لن تخرجوا أحرارا بلا عقاب جميعنا يعلم أنهم مذنبون.. خطف طائرة وقتل آدميين.. كان يمكن أن نكون أيهما.

المحامى : لا تلوح بهذا أمام الناس.

أستاذ التاريخ : إذا سلمناهم إلى الشرطة قد يحاكمون ويدخلون السجن ، وبعد ذلك تأتى جماعة إرهابية أخرى لتخطف طائرة أخرى ليطلقوا سراحهم أو يبادلوهم بمساجين سياسيين كما حدث من قبل، هذه المرة لن نسمح بهذا.. كيف نضمن أنهم سيعدمون؟ أو حتى سيحاكمون؟

إرهابى : نحن حماة الحرية ولن نستسلم أبدا..

الزنجى : بل إنهم قتلة مجرمون.

ضابط الشرطة : أنا أوافقك على إعدامهم وهذا ما سيفعله القانون. أتذكر كم مرة قبضت على مجرم وأردت تحطيم جمجمته فى الأرض لعلمى بأنه مذنب؟ وكم مرة رأيت جريمة قتل تتحول إلى جنحة صغيرة؟ ورغم ذلك ليس من حقى أن أحكم ولا من حقكم. وليبق الأمر للقضاء.

الزنجى : هناك عدالة تموت أمامكم..

راكب : العدالة! كنا نرقب هؤلاء الحيوانات يقتلون الأبرياء ونحن سعداء لأنهم

لم يقتلونا نحن... فهل سنجلس ثانية ولا نفعل شيئا؟

راكب : ليست مسئوليتنا.

أستاذ التاريخ : هل سنترك مصائرهم للمحامين والحكومات؟

راكب : نحن نعرف ما سنفعل ولكن تنقصنا الشجاعة.

العجوز اليهودى : أمامنا أن نجتاز خيارا معينا، أمامنا قوم متوحشون، قتلة سفاحون ، دمروا القانون تدميرا.. دمروا الروابط الإنسانية التى تربط بيننا.. ولكن إذا انتقمنا منهم فسنصبح مثلهم. إذا حطمنا القوانين الإلهية والأرضية أصبحنا مثلهم همجيين وبرابرة بلا قوانين.

المحامى : لا همج ولا برابرة .. أنا محام، وأتصرف طبقا للقانون ولكنى أبدا لا أدافع عن هذه الحثالة العفنة إنهم إرهابيون مدربون وقتلة قومهم، ويحاربون المدنيين.. أين تدربتم؟ فى ليبيا وكوبا؟ إنهم يقتلون النساء والأطفال والعجائز. عندما تهبط الطائرة سيهرعون للاحتماء بالقانون، الذى سخروا منه ودمروه تدميرا.. إن قوانيننا لا تحميهم...

واحد : لا أريد التورط فى ذلك.

العجوز اليهودى : إذا انسحبت فأنت مسئول. طالب بما تؤمن به وتحمل المسئولية ولا تخدع ضميرك؟

أستاذ التاريخ : أنت تتحدث عن المسئولية وتحملها... وهذا ما نفعل هنا .

العجوز اليهودى : أنت غاضب تتشوق للانتقام، ولكن بعد يوم أو اثنين سيهدأ غضبك وتفكر فى تأن.

ضابط البوليس : اعطونى أسلحتكم.

الزنجى : ستأخذ أسلحتنا على جثتنا.

وعندما ينتهى الفيلم بلقطة بانورامية تبدأ بجثث الإرهابيين، وقد تم شنقهم داخل الطائرة، وتنتقل فى بطء لتستعرض الركاب وهم يجلسون متباعدين فى حالة من الصمت، لن يشعر المتفرج بالحزن على الإرهابيين بعد موتهم، ولن يشعر أيضا أن موتهم بهذا الأسلوب هو الشيء الصحيح وسينتابه القلق والأسى لاكتشافه أن الجميع أصبحوا من القتلة.. ولكن الأمر المؤكد أنه سيناصر هذا العجوز اليهودى الذى كان صوتا وحيدا فى مواجهة سياسة الإرهاب ضد الإرهاب!! ويصبح السؤال : هل هذا الكهل اليهودى «الطيب» هو النموذج الذى يعكس السياسة الاسرائيلية والتى يصفق لها يهود العالم

استحسانا أم أنه مجرد دمية «دعائية» تقول الحق من أجل تأكيد ما هو باطل؟

أما فيلم **«قرار مصيرى»** فهو من أحدث أفلام اختطاف الطائرات قدمه المنتج اليهودى الشهير **«جويل سيلفر»** صاحب أكبر مجموعة من أفلام الحركة والعنف الناجحة فى تاريخ هوليوود، ويعد الإرهاب والعنف السياسى من الأفكار الأساسية لمعظم أفلامه. وفى فيلمه الجديد يعود إلى موضوع اختطاف الطائرات بعد أن قدمه فى الجزء الثانى من فيلمه الشهير **«موت صعب»** ولكن الاختطاف فى هذه المرة يصبح بواسطة جماعة اسلامية متطرفة يقودها ناجى حسن الرجل الثانى فى منظمة تعد من أكثر المنظمات الإرهابية قسوة ووحشية فى العالم، والهدف المعلن هو للافراج عن قائد هذه المنظمة من السجون الأمريكية.

إننا فى **«قرار مصيرى»** فى مواجهة كائنات لا روح لها ولا ضمير، معركتهم ضد أنفسهم وضد العالم، يفجرون أجسادهم فى الأماكن العامة فى أوروبا والولايات المتحدة ليلحقوا الموت بالأعداء ايمانا بأن مصيرا عظيما ينتظرهم فى ظل عقيدتهم «التار» وتعنى بالعربية كما يقول الفيلم «الانتقام» وإذا تأمل المشاهد العادى سلوك معتنقيها حق له أن يتساءل : أى لون من ألوان العقائد هذه التى ترفع كلمة «الانتقام» شعارا مستمرا وحياتيا لسلوك أفرادها، خاصة وأن تصل وسائلها فى الانتقام إلى قتل الأبرياء سواء فى الأماكن العامة أو الطائرات .. ولولا بطولة رجل مخابرات أمريكى يدعى«ديفيد جرانت» وهو اسم يعنى بالانجليزية «منحة داود» لنجحوا فى تفجير الطائرة المختطفة بما تحمله من شحنة غاز أعصاب من أجل قتل كل كائن حى فى منطقة الساحل الشمالى من الولايات المتحدة!!

والفيلم يزود شخصياته كما يزود المشاهد بما كان يعتز به كحقيقة لا جدال فيها .. وهى أن «اسرائيل» من خلال جهاز مخابراتها «الموساد» هى التى نجحت فى أن تكشف للأجهزة الأمريكية حقيقة صانع القنبلة الموجودة داخل الطائرة المختطفة، وبأنه يحمل الجنسية الفرنسية وكان يعمل مع العراقيين فى مجال تحضير غاز الأعصاب، ويأتى اكتشافها ليكمل وجهة نظر باحث المخابرات الأمريكى ديفيد الذى سيصبح بعد ذلك صاحب الفضل فى إنقاذ الطائرة وأمريكا نفسها من الدمار.

ولا يستخدم الفيلم شخصية ديفيد كوسيلة لدراسة الإرهاب الاسلامى فحسب، إنما يجعله أيضا وسيلة للكشف عن صراعات يواجهها فى المجتمع الأمريكى.. سنجد صراعا خفيا بينه وبين الكولونيل ترافيس **(ستيفن سيجال)** قائد قوات مكافحة الإرهاب. إنهما

ينتهجان طرقا متعارضة فى التعامل مع الأزمات، فبينما كان ترافيس شخصية مندفعة قاسية ليس فيها شيء من العطف أو الشجن ولا يعترف بأخطائه الفادحة ويسخر من أفكار ديفيد رافعا شعار القوة كعنصر حاسم فى مواجهة المواقف، وليست الأبحاث والدراسات، ويعكس تسلطه وغروره فى سؤال يطرحه على ديفيد: من غيرى يقوم بهذه المهمة.. أنت؟ ويتلقى ديفيد السؤال بانفعالات صامتة ولكنها ذات معنى ودلالة.. فلقد كان رائعا فى سلوكه وفى القيم والمثل التى يضعها أمام عينيه فى تعامله مع الآخرين فى أقسى الظروف والأزمات..

فى بداية الفيلم يجد ديفيد نفسه مندفعا إلى تعلم الطيران دون حاجة حقيقية إلى ذلك.. إنه يسأل ربه: يا إلهى لماذا أفعل ذلك؟ وتأتى الإجابة للمشاهد عندما يقتل الكولونيل المغرور قبل اقتحامه الطائرة ويجد ديفيد نفسه رسولا لإنقاذ امريكا من الهلاك، إذ إنه يحقق المعجزة بدون قوة جسمانية أو خبرات حربية . إنه مجرد إنسان سلاحه رباطة الجأش واستخدام منطق التفكير دون القوة.. وأخيرا يملك بعض أبجديات الطيران التى تعلمها دون أن يعلم المهمة التى أعده الله لها، لقد كان هو «ديفيد» كل زمان ومكان، خاصة فى علاقته بالوحش جوليات!!

الفصل السادس

القرصنة البحرية بين الماضى والحاضر

تحدثنا عن حوادث اختطاف الطائرات وكيفية استغلالها من جانب السينمائيين اليهود، وهذه النوعية سارت فى موازاتها نوعية أخرى تعتمد على ما يمكن تسميته «القرصنة البحرية» ودورها فى الإرهاب الدولى الحديث، وهذه النوعية رغم ملامحها المعاصرة وعددها المحدود بالنسبة لأفلام الاختطاف الأخرى وتركيزها على اختطاف أو احتجاز وقتل الأفراد دون سلب الأموال والغنائم.. تكتسب جذورها الإرهابية من الشكل القديم للقرصنة البحرية.. حين كانت تستخدم الامبراطوريات الإنجليزية والأسبانية والفرنسية مجموعات القراصنة فى حرب غير معلنة فى المحيطات والبحار وشكلت فى القرنين ١٧، ١٨ وجزء من القرن ١٩ إرهابا دوليا شمل العديد من بلاد أوروبا.

والقرصنة البحرية كنمط من أنماط الإرهاب الدولى فى الماضى تبدو كما يرى **د. أحمد جلال عز الدين** ـ أقرب الصور للإرهاب الدولى فى العصر الحديث، ورغم كل ما كتب عن تاريخ الإرهاب فإن القرصنة البحرية تمثل نمطا متفردا للإرهاب الدولى حتى أنه قد أعلن فى المجتمع الدولى أن «القرصان» عدو مشترك للبشرية.. كما اعتبرت القرصنة جريمة ضد «قانون الشعوب» وانعقد الاختصاص لكل دول العالم. بحيث كان لأى دولة الحق فى القبض على القراصنة ومحاكمتهم حتى ولو لم تقع الجريمة فى نطاق اختصاصها الإقليمى، وذلك على أساس أن القرصنة جريمة ضد البشرية والعالم أجمع. وما بين صدور اعلان باريس فى عام ١٨٥٦ واتفاقية جنيف فى عام ١٩٥٨ عقد العديد من الاتفاقيات والمؤتمرات بين الدول التى تتناول موضوع العنف الإرهابى فى أعالى البحار. وعلى هذا الأساس ينظر العديد من الدارسين إلى قضية خطف الطائرات على أنها البديل العصرى للقرصنة البحرية. حيث كان الانتقال عبر البحار هو الوسيلة الوحيدة فى الماضى، وكانت القرصنة البحرية هى صورة الإرهاب الذى يهدد تلك الوسيلة الرئيسية للانتقال.

ومنذ منتصف الثلاثينيات حاول السينمائيون اليهود استعمال الأشكال القديمة للقرصنة

البحرية من أجل أهداف سياسية متناقضة ساهم في بلورتها منتجون ومخرجون وكتاب سيناريو مشهود بدورهم الفعال في خدمة القضايا الصهيونية سواء في السينما الإنجليزية أو الأمريكية ومنهم: **الكسندر كوردا، جورج جيسيل، سام كاتزمان، هال واليش** (من المنتجين)، **مايكل كورتيز وسيدني ساكوف** (من المخرجين) **بن هيشت، كاسي روبنسون، سيتون ميللر، هوارد كوتش** (من كتاب السيناريو).

ومعظم أفلام «القرصنة البحرية» التاريخية التي قدمها اليهود قبل الزحف النازي وفي مقدمتها فيلم «**كابتن بلود**» ١٩٣٥ اخراج مايكل كورتيز، اختارت مناهضة التاريخ البريطاني من خلال أحداث أصبحت القرصنة فيها هدفا نبيلا للهروب من أجواء الظلم والطغيان والبطش باعتبارها العناصر المميزة لأجواء العرش البريطاني. ولم يكن المحرك الأساسي وراء هذه الأفكار هو الصدق التاريخي، وإنما الحرب المعلنة من جانب الصهيونية العالمية ضد بريطانيا بعد ظهور مجموعة الوثائق البريطانية التي لعبت دورا هاما في تاريخ الانتداب البريطاني في فلسطين وعرفت بوثائق «الكتاب الأبيض» والتي تبنت منذ عام ١٩٣٢ وجهة النظر القائلة بأن «مساحة الأرض المزروعة في فلسطين لم تعد تسمح باستيعاب مهاجرين يهود جدد»(١) ـ ووصلت قمة تحديها للأطماع الصهيونية مع كتاب عام ١٩٣٩وفيه قررت بريطانيا «أن اتساع الوطن اليهودي دون ضوابط سيعني الحكم بالقوة لذلك فإن الحكومة البريطانية قررت ألا تسمح بإتساع هذا الوطن عن طريق قبول المزيد من المهاجرين»(٢) ـ وقد اعتادت الحركة الصهيونية أن تنظر لكتاب ١٩٣٩ باعتباره «بداية الخيانة النهائية للالتزامات الواردة في **إعلان بلفور** للشعب اليهودي وللإنتداب البريطاني على فلسطين، وأعلنت الحرب ضد الانتداب البريطاني على فلسطين منذ صدوره»(٣).

ولكن مع ظهور التسلط النازي تم الالتفاف حول التاريخ البريطاني، وأصبحت أفلام «القرصنة البحرية» تعقد مقارنة بين الأحداث التي وقعت بين انجلترا والإمبراطورية الأسبانية في القرن السادس عشر وتلك التي وقعت بالعقد الرابع من القرن العشرين بين انجلترا وألمانيا النازية. وأصبحت انجلترا في الأفلام التاريخية تقف في صف الحرية والحق والعدالة في حين تقف أسبانيا ممثلة للطغيان وهي تحكم امبراطورية واسعة الأرجاء تشتهر في العالمين القديم والجديد بمحاكم التفتيش والجاشوسية وتمد يدها الجشعة محاولة اغتصاب انجلترا الجزيرة الحرة الواقعة إلى الشمال منها. ونموذجا لهذه النوعية قدمت السينما الأمريكية فيلم «**صقر البحر**» ١٩٤٠ ـ وهو أيضا من إخراج **مايكل**

كورتيز وشارك فى كتابته سيتون ميللر وهوارد كوتش - وفيه نرى الفارس البريطانى جيوفرى (ايرول فلاين) يقود أسطولا بحريا لمواجهة القرصنة الأسبانية بنفس أسلوبها ولكن من أجل تحقيق الخير والعدل(٤)..!!.

ومع دخول الولايات المتحدة الحرب ضد ألمانيا النازية سرعان ما تحول الموقف الصهيونى من التاريخ الانجليزى .. ولكن بأسلوب يعتمد على التشويه والمناصرة فى وقت واحد. وأصبحت شخصية «روبين هود» التى قدمها المخرج **مايكل كورتيز** وكاتب السيناريو **سيتون ميللر** فى فيلمهما **«روبين هود»** ١٩٣٨ وسيلة لخلق قراصنة جدد يحاربون من أجل حرية انجلترا «مثلهم فى ذلك مثل روبين هود، وهو شخصية لا وجود لها فى التاريخ البريطانى، لص يتميز بكل صفات الفروسية والبطولة ويناشد أقرانه من الخارجين على القانون أن يهبوا لمساعدة العرش البريطانى ضد المؤامرات والدسائس القائمة بين الانجليز أنفسهم.. وكانت فى جوهرها شخصية تؤيد الخروج على القانون وتحبذ تحدى السلطة مناشدة بذلك القدر من الفوضوية الكامنة فى كل نفس بشرية(٥) .. ومع فيلم **«البجعة السوداء»** الذى أخرجه **هنرى كينج** (١٩٤٢) وكتبه **بن هيشت وسيتون ميللر**.. أصبح القراصنة الانجليز نسخا من شخصية «روبين هود» ولكن فى مواجهة القراصنة الأسبان والقرطاجيين والعرب. وبينما كان هؤلاء القراصنة يحاربون أعداء بريطانيا كانوا أيضا يؤكدون على كل نواحى الفساد والظلم فى مجتمعهم.. ويحققون معادلة صعبة نجح السينمائيون اليهود كثيرا فى استعمالها عند تعاملهم مع الشعوب!!

قراصنة بريمنجر بين الثورة والإرهاب!

وعندما قدمت موضوعات القرصنة البحرية فى نطاق سينما الإرهاب المعاصر لم يكن هناك فى الأفق أية حوادث إرهابية حقيقية يمكن الاستناد إليها أو الاستشهاد بها أو التحذير من تكرارها... ولكن كانت هناك رؤية صهيونية تبرر القرصنة لليهود باعتبارها عنصرا مقدسا من عناصر الثورة اليهودية على الانتداب البريطانى فى فلسطين!! - وتختلق من وحى الخيال قرصنة عربية تستحق التنديد والاستهجان من المجتمع العالمى كله.. وهذه الرؤية ثنائية المنظور تبناها مخرج صهيونى كبير هو **«أوتو بريمنجر»** فى فيلمين كان الفاصل الزمنى بينهما أكثر من عشر سنوات وهما : **«الخروج»** ١٩٦٠، **«برعم الوردة»** ١٩٧٤.

فى فيلم **«الخروج»** يقدم بريمنجر بطل فيلمه آرى بن كنعان **(بول نيومان)** بوصفه البطل

اليهودى المعصوم من الخطأ والمقاتل البارز فى الهاجانا والقرصان الشريف الذى يقود فى قبرص - متخفيا فى زى ضابط بريطانى - عملية حربية يخطف على أثرها سفينة عليها مائتان واثنان من الأطفال اليهود إلى فلسطين دون أن تستطيع المخابرات البريطانية اكتشافه أو إيقاف سفينته بعد انكشاف أمرها، وحتى يهرب بالسفينة يهدد البريطانيين بنسفها بالديناميت إذا أوقفوها..ثم يصوم مع الأطفال مدة ست وثمانين ساعة صياما تاما مجبرا البريطانيين بذلك على ترك السفينة وشأنها بعد أن هب الرأى العالم العالمى لنجدته.

• وفى نطاق التنديد بما سمى الإرهاب العربى قدم بريمنجر فيلمه «برعم الوردة» أو «روزبود» وهو اسم يخت يمتلكه ملياردير يهودى يدعى تشارلس فارجو (كلود دوفين) ويقوم بإعارته لحفيدته الصغيرة سابيا التى تدعو بدورها أربعة من صديقاتها فى نفس سنها للتنزه فيه. ووسط مرح الفتيات البرىء تستولى مجموعة من «الإرهابيين» الفلسطينيين على اليخت بعد قتل كل العاملين فيه، وتحتجز الفتيات الخمس فى منزل يمتلكه فرنسى كان يعيش فى الجزائر وانتقل منها إلى كورسيكا.

وبعد أن يصور بريمنجر مدى وحشية ودموية هؤلاء القراصنة من الفلسطينيين يعلل سبب اختطافهم للفتيات بأنهم يريدون إتاحة الفرصة لهم بشرح قضيتهم كاملة وعرض تفاصيلها لكسب الرأى العام العالمى!! فماذا كانت وسيلتهم إلى هذا الرأى العام بعد مذبحتهم الدموية على اليخت!؟

يصور المختطفون فيلما تقرأ فيه إحدى الفتيات رسالة يعلنون فيها أن إحدى المختطفات ستعدم إذا لم تتح لهم فرصة الحديث على شبكات التليفزيون فى أوروبا وأمريكا حيث تقيم عائلات الرهائن. وبعد طلب من الحكومة الأمريكية يذعن رؤوساء الدول لطلب الإرهابيين حرصا على سلامة الفتيات الخمس. وتؤدى إذاعة الفيلم المسجل عليه الحديث إلى الإفراج عن الفتاة هيلين وهى ابنة ثرى يونانى يعيش فى المنفى فى باريس. وتقوم عقب الإفراج عنها بتسليم رجال الأمن فيلما ثانيا يطالب الإرهابيون بعرضه فى التليفزيون الفرنسى مصحوبا باعتراف من الملياردير فارجو بأنه يهودى، وبأنه باع أسلحة ساهمت فى قتل اللاجئين الفلسطينيين فى الأردن، ويتم الإذعان للمرة الثانية لهذا الطلب ويتم الإفراج عن الرهينة الثانية مرجريت..

وفى ظل هذا الابتزاز يلجأ الملياردير اليهودى إلى لورنس مارتن عميل المخابرات الأمريكية (بيتر أوتول) الذى يتخذ من عمله كصحفى فى النيوزويك واجهة لعمله الحقيقى

ويكتشف مارتن بعد تُحريات مكثفة فى ألمانيا أن المسئول الحقيقى عن الإرهابيين هو شخص انجليزى يدعى سلوت(ريتشارد اتنبورو) انضم إلى الفلسطينيين بعد أن أعلن اسلامه وارتدى الملابس العربية التقليدية.. وعندما يطالب الإرهابيون فى فيلم ثالث بفرض المقاطعة التجارية ضد اسرائيل من امريكا وأوروبا .. يصبح العميل مارتن بمساعدة من الفتاتين هيلين ومرجريت على يقين بأن الفتيات المحتجزات موجودات فى كورسيكا ويستطيع بمساعدة فعالة من عميل الموساد يوسف شيلوع القيام بعملية فدائية خاطفة يحرر على إثرها الفتيات الثلاث والقبض على الانجليزى المسلم سلوت فى مكمنه..

وبعد أيام قليلة يقوم أحد الإرهابيين الفلسطينيين بإختطاف طائرة ركاب مطالبا بالإفراج عن سلوت ورجاله!!

ولقد أكد بريمنجر من خلال فيلميه «الخروج» و«برعم الوردة» أنه فى مكانة لا تسمح له بالتمييز بين الدعاية التى يقصد منها تكييف الانعكاسات البشرية، وبين الدعاية التي يقصد منها تقديم المعلومات الصحيحة والصادقة والتى يمكن من خلالها بناء اختيار فكرى حر عليها، وهناك فرق جوهرى وشاسع بين نوعى هذه الدعاية.

ويعكس بريمنجر وعيه بعنصريته من خلال كلماته التى رددها للصحافة السينمائية عقب ظهور الفيلمين.. ففى أعقاب «الخروج» نجده يصرح قائلا[٦]: « أنا مهتم بإسرائيل ووضع اليهود هناك، وإذا قرأت الرواية التى اقتبس منها فيلم «الخروج» ستجد أن الدعاية تحتل فيها أهمية كبرى، ومن الواضح أننى مع اليهود لأنك إذا صنعت فيلما عن ثورة فإنك لا تستطيع أن تكون ضد هذه الثورة».. وبينما يصف بريمنجر العدوان الاسرائيلى على أرض فلسطين بأنه ثورة نجده يلتف حول فيلم «برعم الوردة» عندما يسأله محرر مجلة «سينما ٧» الفرنسية عن سبب إنتاجه: «لأنى قرأت الرواية فتأثرت بها وانفعلت بأحداثها وعليه بادرت بتصويرها سينمائيا. وأنا لا أستطيع أن أعطى تفسيرا أو سببا معينا وراء تصوير أى فيلم أقبل على تصويره، فالمسألة بالنسبة لى مسألة غريزة أكثر من أنها مسألة متصلة بالفكر»!!

إن فيلمى «الخروج» و«برعم الوردة» يعكسان اتجاها مميزا للرؤية اليهودية عبر المنظور الأمريكى. ورغم الهجوم الذى تعرض له الفيلمان من عشرات النقاد الأمريكيين والأوروبيين[٧]... ألا أنهما يحددان عدة ملامح مشتركة فى مجال الدعاية السينمائية الصهيونية...:

١ ـ الحرص على توجيه مشاعر المتفرج، إذ يجعل الفيلمان الضحايا من الصبية

والفتيات الصغار سواء كهاربين يهود من جحيم الأغيار فى « الخروج» أو كمختطفات يتعرضن للموت لمجرد تواجدهن على يخت يملكه ثرى يهودى.

٢ ـ الإيحاء بضرورة التحالف الاستراتيجي بين الكيان الصهيونى والولايات المتحدة الأمريكية .. فبينما يأتى التعاطف تجاه قضايا البطل الاسرائيلى آرى بن كنعان من فتاة أمريكية مسيحية فى «الخروج» نجد المواجهة مع الإرهاب العربى فى «برعم الوردة» لا تتحقق إلا من خلال عميل للمخابرات المركزية الأمريكية بمساعدة أحد عملاء الموساد.

٣ ـ يضع الفيلمان الإنجليز فى نطاق الهجوم المباشر .. فهم المعادون للثورة اليهودية من أجل الاستقلال فى فلسطين(!!) فى «الخروج»، وهم المخططون للإرهاب العربى فى «برعم الوردة» الذى يشير أيضا إلى أن العرب ليس فى استطاعتهم التخطيط لعمليات الإرهاب الناجحة إلا بمساعدة أعداء اليهود التقليديين.

وخلال فترة السبعينيات لم يظهر بعد فيلم «برعم الوردة» إلا فيلم واحد يقترب فى بعض أجزائه من «القرصنة البحرية» وهو **«رحلة إلى الخوف»** ١٩٧٦ .. وكان إعادة لفيلم سبق وأن قدمه الممثل والمخرج الأمريكى **أورسون ويلز** عام ١٩٤٣ بنفس الاسم. ورغم تشابه الفيلم الثانى الذى أخرجه المخرج اليهودى **دانييل مان** مع فيلم أورسون ويلز فى حبكته الرئيسية التى تدور حول محاولات لقتل جيولوجى أمريكى أثناء تواجده فى مدينة اسطنبول التركية.. نجد الدوافع تختلف فى الفيلمين.. فالفيلم الأول يأتى فى ظل الصراعات السياسية بين الحلفاء والمحور أثناء الحرب العالمية الثانية، بينما يضع الفيلم الثانى هذه المحاولات فى نطاق الاحتكار العربى للبترول وادعاء مساندة الإرهاب الدولى والعربى له، والصراع بين الشرق والغرب، وأخيرا السلوك الإجرامى للأعداء التقليديين لليهود، وفى هذا الفيلم يتم التركيز على الشخصيات الألمانية والأسبانية ـ أما الانجليز(!!) فيتم التخلص منهم فى المشاهد الأولى من الفيلم عندما تتم مؤامرة لاغتيال الجيولوجى الأمريكى فى قطار اسطنبول السريع. ولحسن حظه يقوم بتعديل مقعده مع سيدة انجليزية فتلقى مصرعها بدلا منه، ولا يمثلهم فى الفيلم بعد ذلك إلا عجوز انجليزية ولكنها يهودية !!!.

ويظهر فيلم **«رحلة إلى الخوف»** ١٩٧٦ الجيولوجى الأمريكى ويدعى جراهام **(سام واترستون)** باعتباره من أهم الباحثين عن الطاقة فى تركيا، وأن السلطات التركية تهتم بالمحافظة على حياته من الإرهاب لسبب واحد وهو أنه الوحيد الذى يعلم التفاصيل الفنية

ثروات تركيا الطبيعية، ولكنها عندما تفشل فى حمايته تقرر ترحيله على سفينة أيطالية رخيصة ليصل بها إلى جنوا ليسافر منها إلى باريس فى القطار ثم يعود بالطائرة إلى نيويورك.

وعلى ظهر السفينة يتعرض جراهام لإرهاب متعدد الأشكال! فبعد أن فشل العرب فى اغتياله فى قطار أسطنبول السريع، وفى مطار تركيا الدولى، يستأجرون الألمانى موللر (فنسنت برايس) أحد المتخصصين فى العمليات الإرهابية للتخلص منه، وتحاول راقصة إسبانية ابتزازه بتحريض من زوجها القواد خوسيه، ويطارده قاتل رومانى لصالح إحدى المنظمات الشيوعية. ووسط هذه الدوامة لا يجد جراهام الأمان إلا فى صحبة زوجين عجوزين يهوديين (ستانلى هو لواى وشيلى وينترز) دفعهما حبهما للسياحة مع فقرهما إلى ركوب السفينة الايطالية الرخيصة.

والمشهد الذى يهتم الفيلم أساسا بالتركيز عليه فى فيلم «رحلة إلى الخوف» يدور داخل مطعم السفينة ونرى فيه الزوجة اليهودية مسز ماتيو ترفض فى غضب تناول طعامها على مائدة واحدة مع الألمانى موللر الذى ينتحل شخصية مصرى اسمه«درويش» مما يضطره إلى الجلوس على مائدة ضحيته جراهام ليدور بينهما حوار متشعب الأطراف ولكنه يؤدى إلى الكشف عن الرسالة الدعائية للفيلم ، وعن مغزى الربط بين الشخصية العربية والشخصية الألمانية.

مسز ماتيـــو : (لزوجها) تعال. تعال. لن نأكل معه.

مستر ماتيـــو : عزيزتى.. عزيزتى. لماذا؟

درويش (موللر) : (يتجه إلى مائدة جراهام) اسمى درويش.. دكتور درويش أعتقد أننى يجب أن أوضح لك الأمر.. أنا عربى طيب لست إرهابيا، لا أحب الحرب ولا أكن عداء لليهود .

جراهام : (فى برود) حسنا وأنا أمريكى.

درويش : السيدة الأمريكية وزوجها الانجليزى على المائدةالمجاورة يهوديان، يرفضان الأكل مع من يسمونهم بالإرهابيين، وطالبونى بالابتعاد.. إذا كنت تعتقد مثلهم فإنى أفضل أن أبتعد عن مائدتك.

جراهام : إنى أفهم شعورهما تماما، لقد قتل الإرهابيون الكثير من الأبرياء صباح اليوم فى المطار.

درويش : وهل لابد أن الإرهابيين من العرب؟

جراهام : لا أعلم .. إذا كنت تفضل الجلوس بمفردك؛ يمكنني الانتقال إلى كرسى آخر

درويش : لا سيد جراهام.. أعترف أني سعيد بصحبتك.. الأكل الايطالى بدون محادثة يعد من أسوأ أنواع الملل.

جراهام : هل أنت في تركيا منذ زمن؟

درويش : لا منذ اسبوعين.. إنى قادم من ايران..

جراهام : ايران؟ هل تعمل في البترول؟

درويش : لا يا سيد جراهام أعمل بالآثار. كنت أبحث عن الحضارات السابقة للاسلام. في دراساتي اكتشفت أن الحضارة تعود من حيث بدأت القبائل الأولى في الاسلام .. عموما كل ما أريده هو كسب ما يعينني على الحياة معذرة يبدو أنه لابد من الانصراف.

الأسبانى خوسيه : (إلى جراهام) دع العرب واليهود يقتل كل منهما الآخر.. من يهتم؟

مسز ماتيو : إنك معتوه يا سيد.

خوسيه : خوسية جالينو.

مسز ماتيو : أيا كان اسمك بحق الجحيم.

خوسيه : أعتقد أن النساء لو خضن الحروب بدلا من الرجال فإنه سيراق الكثير من الدماء.

وتنصب أهمية هذا الحوار في تأكيده صدق أحاسيس اليهودية مسز ماتيو سواء تجاه (موللر ـ درويش) أو الأسبانى خوسيه. فهى لا رغبة لها في المهادنة وما يحرك ردود أفعالها ليست حادثة واحدة هى الهجوم على مطار اسطنبول.. ولكن كما يوحى لنا الفيلم خبرات مكتسبة تجعلها تتخذ دائما رد الفعل التلقائي والصحيح تجاه جنسيات بعينها.. ومن المؤكد أنه لو لم يكن زوجها الانجليزى يهوديا لتعرض لنفس رد الفعل!!

ويشير الفيلم إلى موقف ظل سائدا في الأفلام التى قدمها اليهود عن الإرهاب السياسى، وهو الربط المستمر بين الألمان والعرب سواء من خلال الاستغلال المكثف لحوادث إرهابية حقيقية مثل حادثة مطار عنتيبى، أو باستغلال الممثل الألمانى للقيام بأدوار الإرهابيين العرب للمزج - كما يقول **ريتشارد شيكل**(٩) - بين اللكنة الألمانية المعروفة للمتفرج الأوروبى والشخصية العربية التى يؤديها.. وهو الأمر الذى كان وراء اختيار الممثلة الألمانية الأصل **مارت كيلر** لتلعب دور الإرهابية العربية الألمانية فى فيلم **«الأحد الأسود» لجون فرانكينهايمر** وأخيرا يأتى انتحال الألمانى لشخصية عربية بل والتعبير عن وجهة نظرها ليس فقط في أمور السياسة بل أيضا فى أمور عقيدتها الاسلامية!!!.

العرب .. الأسبان ... والنسر اليهودى

وإذا إنتقلنا لنلقى نظرة على الطريقة التى صورت بها أسبانيا ذات التاريخ العريق فى «القرصنة البحرية» القرصنة المعاصرة فى سينما الإرهاب فسنجد نموذجا مثاليا تنطبق عليه الرؤية الصهيونية تجاه الشعوب ويتمثل فى الفيلم الأسبانى **«هدف النسر»** ١٩٨٣ انتاج **جورج فاسللو** واخراج **أنتونى دى لا لوما** وهو فيلم تم بإمكانيات مادية ضخمة وشارك فى بطولته نخبة كبيرة من النجوم العالميين.

والواقع أن هذا الفيلم يعتمد على قصة ضعيفة ملفقة، وعلى أداء عادى جدا من نجوم كبار من أمثال السويدى **ماكس فون سيدو** والأمريكى **جورج بيبارد**. ولكنه يتمتع فى الوقت نفسه ببراعة فى نسج اتهاماته ضد العرب والمتعاونين معهم، بل وضد الأسبان أنفسهم أصحاب الفيلم والمناهضين للإرهاب العربى داخل أحداثه .. وهذا أمر مبرر فى ظل أى ظروف منطقية طالما يؤدى إلى تمجيد طرف آخر فى الأحداث وهو الموساد الاسرائيلى. وبطل الفيلم «ديفيد سميث» وهو مغامر يهودى نادر الشجاعة والجرأة حارب فى الكونغو وزامبيا وأنجولا ونيجيريا.. يكره الهزيمة ولا يقاتل إلا ونجمة داود تتدلى على صدره - «فليس هناك يهودى طيب لا يتفاءل بنجمة داود» - وعندما يحضر إلى أسبانيا فمن أجل مهمة محددة وهى الانتقام من قتلة صديقه ضابط البوليس الأسبانى المسيحى «باكو» بعد أن لقى مصرعه على إثر مطاردته لعصابة عربية تقوم بتهريب الهيروين إلى داخل أسبانيا باستعمال يخت دبلوماسى مسجل باسم سفير المغرب فى مدريد.

وأحداث الفيلم تطرح وجهتى نظر حول مقتل باكو ... فبينما يقتنع البوليس ومعه رجال المخابرات الأمريكية بأن القضية مجرد قضية شحنة هيروين يستدعى الاستيلاء عليها القيام بعملية قرصنة على اليخت العربى المحصن دبلوماسيا من تفتيش الشرطة، كان الموساد الاسرائيلى وديفيد سميث مقتنعان أن العملية أكثر أهمية من مجرد شحنة هيروين وتتأكد قناعتهما عندما يستدل الأسبان على الشحنة ويتضح لهم بتحليلها أنها شحنة من أكسيد اليورانيوم الذى يستخرج منه مادة البلوتونيوم المستخدمة فى إنتاج القنبلة الذرية!!

ومن أجل معرفة مصدر هذه المادة والبلد العربى المستورد لها يقوم ديفيد سميث بمغامرات جسورة فى ظل ظروف انسانية قاهرة تعرضه فيها السلطات الأسبانية للقتل بحجة أنه «يمكن الاستغناء عنه» ولكنه ينجح فى الوصول إلى هدفه ويؤدى فى النهاية

«خدمة قيمة للعالم» مفادها التحذير من قنبلة ذرية يقوم النظام الليبى بصنعها، وينتهى الفيلم كما بدأ بأغنية عن ديفيد البطل المغوار المحلق فى السماء بعيدا عن جحود الأغيار:

أنا الطائر المغوار وأنا أحلق فى السماء

أنا عاشق من أول نظرة . أحلم بالحق

ولو قدر لى أن أكون حرا فإننى أنطلق وحدى

وأفرد جناحى وأطير فوق السماء وفوق الليل

وأحلامى تتبعنى للأبد

أطير إلى ما وراء البرق

حيث يتقابل الظلام مع النور

وحيث لا يصل إلى أحد

وأدخل النور وأعلو فوق الدسور

وبينما يبقى الفيلم بطله اليهودى محلقا فى سماء المجد وحيدا منفردا نجده من ناحية أخرى لا يكتفى بتصوير العرب كالحيوانات الضالة ينشرون القتل ويوزعون السموم ويهددون العالم بالدمار، بل يحشد أيضا فى مشهد «القرصنة» على اليخت المغربى كثيرا من المعلومات والصور المليئة بالدلالات، فهو يربط بين تهريب الهيروين والممنوعات إلى أسبانيا بالتواصل الجغرافى البرى والبحرى بين أسبانيا والمغرب.. ويختلق دور للدبلوماسية العربية فى مساندة الإرهاب من خلال الحصانة الدبلوماسية .. ويغير من الطبيعة المظهرية للإنسان المغربى بأن يجعل السفير المغربى المالك لليخت مرتديا الملابس العربية التقليدية .. ولا يجيد الحديث بلغة أجنبية.. يجلس رغم قبحه محاطا بالشقراوات الأوروبيات .. ورغم تشككه فى ادعاء المهاجمين ليخته بأن هناك قنبلة شديدة الانفجار وبأن هناك من يريد الفتك به نجده يستسلم بسهولة لتبريراتهم: «أعداء شعبك الإرهابيون الذين يدبرون ضربة قاسية لبلدك» مما يوحى أن الإرهاب العربى لا يقتصر على دوره فى أوروبا، ولكنه يلعب دورا أيضا بين العرب أنفسهم.

ولا يجب علينا أن ننكر أن هذه الصورة السلبية تحمل جزئيات لها أساس فى الواقع العربى يمكن تبرير بعضها وعدم القدرة على تبرير البعض الآخر.

ويبقى الأمر المرفوض تماما هو أن يتحول تعبير (العربى واليهودى) إلى مرادف (للشيطان والملاك).

اشيل لورو .. الأحداث والنتائج!

بعد ثلاث سنوات على حادثة سفينة «أشيل لورو» التى جرت فى مياه البحر المتوسط وأسفرت عن قتيل من الركاب اسمه **ليون كلينجهوفر** وضجة عالمية صاحبت الحادثة وامتدت إلى ما بعد تقديم العناصر التى قامت بها إلى المحكمة، قدمت محطة (ان . بى . سى) الأمريكية فى بداية عام ١٩٨٩ فيلما طويلا عن الحادثة ذاتها عنوانه **«اختطاف اشيل لورو»** كما يوردها لنا الناقد اللبنانى **محمد رضا** فى مقال له بجريدة القبس الكويتية العدد ٦١٣٩ ـ ١٢ يونيو ١٩٨٩ ـ بتصوير غارة اسرائيلية على معقل فلسطينى فى لبنان يتم على إثره القاء القبض على عدد من الفلسطينيين.

هذه البداية توضح للمتفرج خلفية اختطاف«اشيل لورو» من قبل أربعة فلسطينيين طالبوا بإطلاق سراح ٥٠ معتقلا من رفاقهم، ولكنه بذلك لا يعطى أى عذر للخاطفين العرب الذين قاموا بالعملية ولا يسعى لتصنيف العملية على أساس أنها رد فعل عنيف على فعل أكثر عنفا.. أو على أساس أنها سلسلة من أعمال العنف المنبوذة كما جرت عادة البيت الأبيض على تصنيف مثل هذه العمليات غير معترفين بارتباطها بمشكة أساسية. وإنما هى مقدمة على أساس أنها حلقة إرهابية جديدة من قبل الفلسطينيين ـ على حد قول الفيلم ـ ترتبط بمنظمة التحرير الفلسطينية ارتباطا مباشرا.

إن ما يهم الفيلم أساسا هو الضحية البريئة الممثلة بليون كلينجهوفر**(كارل مالدن)** والذى ينتقل الفيلم إليه بعد مقدمته المذكورة. إنه يستعد وزوجته مارلين **(لى جرانت)** للسفر احتفالا بالذكرى السادسة والثلاثين لزواجهما، وهو عنصر عاطفى عائلى لا يمكن إلا أن يصيب هدفه فى معركة الأفكار خاصة إذا ما تم عزل الظروف السياسية التى أودت بحياة تلك الضحية البريئة فعلا، بعد هذا يقدم الفيلم معظم أحداثه على ظهر السفينة التى اختيرت لتماثل آشيل لورو.

تتقدم حكاية الفيلم إثر ذلك مبينة أغراض المختطفين وتوجهاتهم .. لكن كما أن الفيلم لم يسع للإحاطة بكامل الظروف السياسية التى مهدت لمثل تلك الواقعة المؤسفة، فإنه تمنع كذلك عن إظهار أية جوانب انسانية فعلية عند أى من المختطفين معتمدا كما أورد ناقد صحيفة «سان فرانسيسكو كرونيكل» **بول هنيجر** على «تصوير ردود أفعالهم الباردة حيال

عملية القتل وصرامتهم مهللين بالعربية قبل القائهم للضحية فى البحر».

وينتهى الفيلم بقيام مارلين كلينجهوفر بالسفر من الولايات المتحدة إلى روما للتعرف على المختطفين (أو «المجرمين» كما يقدمهم الفيلم حينا و«الإرهابيين» حينا آخر) والتقدم نحوهم وهى تقول «أنت (مشيرة إلى أولهم).. «هو وهو» ثم تتوقف عند الرابع وتبصق فى وجهه.

ويرى محمد رضا في مقاله المذكور أن الصلة اليهودية الممتدة بين عائلة كلينجهوفر ومنتجه الفيلم **تامارا أسييف** ثم بالموضوع ذاته لعلاقته بالصراع العربى الإسرائيلى :. كان لا يمكن إلا أن يعكس فيلما مُناوئا للقضية العربية ، مثيرا المشاعر العدائية لعرقلة عملية التعاطف الواسعة التى صار فريق من الأمريكيين يشعر بها تجاه الفلسطينيين، إلا أن الحقيقة الثابتة أن مثل هذا الحادث يضيع مثل هذا الهدف ولو لم يضعه فى حسبانه.

والواقع أنه لم يكن هدف العملية فى بدايتها اختطاف السفينة «آشيل لورو» وإنما كانت هناك عملية مرتبة للمختطفين الأربعة الفلسطينيين فى ميناء أشدود جنوب تل أبيب، وذلك للسيطرة على الميناء وتنفيذ ضربات هجومية ضد منشآت اسرائيلية محددة ردا على غارة اسرائيلية على مقر المنظمة فى تونس، ولكن انكشف أمرهم عقب مغادرة السفينة لميناء الاسكندرية الأمر الذى دعاهم لاختطاف السفينة(٩) .

وتطور هذه العملية وتنقلها من هدف إلى هدف آخر يثير العديد من علامات الاستفهام! خاصة وأنها تمت بتدبير منظمة التحرير العربية وهى منظمة منشقة ولكنها موالية لياسر عرفات. وقد أساءت العملية إلى منظمة التحرير الفلسطينية ووصمتها فى نظر الكثيرين فى العالم بوصمة الإرهاب حيث أن المنفذين لهذه العملية لم يدركوا أن انتقالهم من عملية فدائية مشروعة إلى عملية إرهابية يتطلب الوعى بدور وسائل الإعلام الصهيونى فى تشويه القضية الفلسطينية خاصة عندما يكون الضحية يهوديا عجوزا مقعدا مثل كلينجهوفر. فيهودية الرجل ليست عذرا لقتله.. وكهولته وحالته الصحية تحولا على يد الإعلام الصهيونى إلى «بيضة ذهبية» تفرخ عشرات الحكايات الإنسانية المؤثرة التى جعلت جريمة قتله «جريمة غير مسبوقة فى التاريخ رغم ما يحدث يوميا من جرائم فى جميع أنحاء العالم»(١٠) مما يجعلنا نشعر بالريبة أمام بعض العمليات الفدائية والإرهابية التى لا تفيد فى جوهرها إلا الكيان الصهيونى.. فهل هى مجرد مصادفات سيئة يصاحبها عدم وعى وتهور؟ أم أن هناك أشياء أخرى؟!

وخلال التسعينيات اشتهرت أفلام «القرصنة البحرية» إما لتأكيد الدور اليهودى فى مواجهة جنون الإرهاب عندما يستولى عميل سابق للمخابرات المركزية على مدمرة أمريكية لتهديد العالم بقنابلها النووية كما فى **«تحت الحصار»** ١٩٩٢ إخراج **اندرو ديفير** أو للاستمرار فى تأكيد الهجمة الشرسة ضد الشخصية العربية فى أفلام مثل Navy Seals ١٩٩٠ إخراج **لويس تيجو**.

ويستهل **لويس تيجو** فيلمه الذى كتبه **جارى جولدمان وشوك فيرر** بمعلومة عن فريق عسكرى أمر الرئيس جون كنيدى عام ١٩٦٢ بإنشائه للمساهمة فى عمليات حرب العصابات والإرهاب لمقاتلة العدو فى مكان وجوده، وكان يطلق على هذا الفريق اسم «العجول».

وبعد أن يضعنا الفيلم فى إطار إنسانى مع أعضاء هذا الفريق فى معسكرهم فى ولاية فرجينيا فى الوقت الحاضر، يدخلنا فى إطار المهمة التى توكل إليهم بالتصدى لعملية اختطاف فرقاطة بحرية أمريكية فى شرق البحر الأبيض المتوسط يقودها الإرهابى الشيعى «شهيد»!! وتتخذ من بعض جنودها داخل الفرقاطة للحفاظ على ما يمتلكه من الصواريخ الموجهة «ستيجر». وبطبيعة الحال علينا أن نتخيل بقية الأحداث ونتائجها!!

الفصل السابع

اختطاف الأفراد

دراسة موضوع اختطاف الأفراد لابد وأن يكون فى إطار مختلف عن إطاره الذى يدرس به فى مجال اختطاف الطائرات أو السفن نظرا لاختلاف نوعية الرهائن. فالرهائن فى عمليات اختطاف وسائل النقل الجوى والبحرى وأحيانا البرى غالبا ما نجدهم من الأفراد العاديين الذين يتم احتجازهم أثناء العملية الإرهابية نتيجة وجودهم بالصدفة فى موقع العملية.. فهم لا يشكلون بالنسبة للمختطفين أهمية إلا فى حدود ما يحققه تواجدهم من ضغوط على أصحاب القرار السياسى. وقد نجد استثناء يصبح فيه لشخصية الرهينة أو جنسيتها أو ديانتها أهمية آنية يستغلها المختطف للتفرقة بين الرهائن أو لاستحداث ضغوط جديدة.. لكن هذه التفرقة لا تتحقق إلا أثناء عملية الاختطاف وليس أثناء الإعداد لها. بعكس عمليات اختطاف الأفراد حيث يتحدد فى معظمها هوية الرهائن قبل القيام باختطافهم أو احتجازهم فى مكان ما للمقايضة أو الابتزاز أو لاستخلاص أسرار علمية أو عسكرية أو سياسية.

وأفلام اختطاف الأفراد تحيط نفسها بأنماط أكثر تحديدا، أشد خضوعا لمبدأ البحث فى الظواهر السياسية العامة ذات المغزى بالنسبة للسينمائيين اليهود والتى يرتبط فيها الدين بالمنهاج السياسى والاجتماعى الذى يجب أن يسود الملامح النمطية لأفراد بذاتها.

أولا : الاختطاف وحتمية الانتقام اليهودى فى مواجهة تحالف العرب والأغيار

بعد حرب ١٩٧٣ راحت الصهيونية العالمية تسعى لتحقيق انتصارات ملموسة لاستعادة هيبة «الإرهاب» وأخذت تختلق الأعذار والتبريرات للقيام بعمليات انتقامية ضد الحدود اللبنانية والفصائل الفلسطينية وضد أية مظاهر للقوة العربية حتى تعيد «للعنف» الصهيونى بريقه.. وحتى لا تكون حرب ١٩٧٣ سابقة خطيرة تعنى أن العنف الصهيونى لا يمثل الحصان الرابح دائما... أو أن تفوق أبناء شعب الله المختار أمر قابل للمناقشة . وقد

وصلت ردود الأفعال الصهيونية إلى ذروتها بالعملية التى قامت بها القوات الاسرائيلية فى مطار عنتيبى الأوغندى، لتعيد بها إلى الأذهان صورة «السوبر مان» الاسرائيلى الذى لا يقهر. ورغم أنها عملية ليست ذات أبعاد كبيرة، فإسرائيل تعلم عن مطار عنتيبى الكثير، وأيضا ساعدها على ذلك معلومات الأسرى المفرج عنهم من قبل وأيضا ملحق فرنسا العسكرى فضلا عن محدودية إمكانيات الدفاع عن المطار(١).. ومع ذلك تلقفتها السينما الأمريكية لتخلق منها أسطورة يهودية وراحت اسرائيل على إثرها تفلسف هذه العملية وتعتبرها النموذج الأمثل لمحاربة الإرهاب الدولى(٢). وفى ظلها قامت عمليات تعذيب العرب فى سجونها واعتقالهم لفترات طويلة بدون محاكمة كما شهدت بذلك محامية اسرائيلية تدعى **«فيليسيا لانجر»** فى شهادة لها أمام لجنة الأمم المتحدة للتحقيق فى انتهاكات اسرائيل(٣).

ولوعدنا إلى مجمل حوادث الاختطاف العربية لوجدنا أن معظمها يهدف إلى المساومة من أجل إطلاق سراح المعتقلين الفلسطينيين أو اللبنانيين من السجون والمعتقلات الاسرائيلية أو الأوروبية... ولأن هؤلاء المعتقلين كانت دوافعهم ترتبط دائما بقضية الوطن السليب أو المحتل من قبل اسرائيل أو قوات أجنبية تدعى محاولة الحفاظ على الشرعية أو مساندة طائفة ما على حساب طائفة أخرى، لذلك فإن الهدف الرئيسى للسينمائيين اليهود كان يتبلور فى محاولة تشويه هؤلاء العرب أمام الرأى العام العالمى، والتأكيد على مبدأ الإنتقام اليهودى كشرعية يهودية لا يمكن التنازل عنها مؤقتا إلا فى حالات «الاستهجان» الدولى المؤثر.. وهو أمر نادر الوقوع!!

و«الانتقام اليهودى» لا يقتصر على فئة يهودية بعينها، لأنه يسرى فى دماء الجميع: الكهول، الشباب، النساء.. وعندما تتوارى الرغبة فى الانتقام وتتحول إلى ضعف وخوف فلابد أن يكون ذلك من أجل التمهيد لانتقام أكبر تمارسه الأجهزة الإسرائيلية: الجيش، الموساد، المغامرون اليهود ممن يطلقون عليهم أبطال «مكافحة الإرهاب فى العالم» .

وإذا توقفنا أمام صورة «الكهل اليهودى» فى أفلام اختطاف الأفراد فسنجد أنه لم يكن مجرد عجوز يحكى عذاباته فى ظل معسكرات الاعتقال النازية ويدعو إلى الحكمة والتعقل فى مواجهة الإرهاب كما رأينا على سبيل المثال فى فيلم **«الطائرة الرهينة»** ١٩٨٥ بل سنراه يتخذ طريق الإثبات والتوكيد والقدرة على الفعل الإيجابى من أجل تحقيق الانتقام.. وهنا قد نراه عنيفا قاسيا وهو يحاول إنقاذ ابنه فى فيلم **«غضب»** الولايات المتحدة إخراج

بريان دى بالما – ١٩٧٥ أو هستيريا مخيفا وهو يحاول تحرير الرهائن الأمريكيين والانتقام لمقتل عائلته فى **«العامل الإنسانى»** بريطانيا ـ ايطاليا ١٩٧٥اخراج **ايدوراد ديمترك** أو مناورا شجاعا وهو يقتحم عرين الجريمة الدولية المنظمة من أجل إنقاذ ابنه فى **«اللعبة»** الولايات المتحدة ١٩٨٥ اخراج **كول ماكاى** .

وهذه النماذج رغم الفارق الزمنى بينها تقترب من اجواء «الفانتازيا» أو «الخيال العلمى» .ففيلم **«غضب»** يشيد مواقفه على كيفية استغلال القدرات الخارقة للابن اليهودى من أجل تدمير منشآت المخابرات المركزية، والسخرية من العرب الذين شاركو فى اختطافه من اسرائيل وفى نطاق هذه الأجواء يظهر الأب العجوز **(كيرك دوجلاس)** ليحاول إنقاذ ابنه من براثين العمليات القذرة التى تعده المخابرات الأمريكية لمارستها بواسطة قدراته الخارقة وليقنع الجميع أن الحياة فى اسرائيل هى الملاذ الحقيقى لكل يهودى بعيدا عن سلبيات الأغيار.

أما **(ديمترك)** فيستخدم فى فيلمه **«العامل الإنسانى»** معادلا يقترب من «القوى الخارقة» التى استخدمها **بريان دى بالما** فى **«غضب»**، هذا المعادل هو «الكمبيوتر» والإنجازات الهائلة التى جعلته جهازا خياليا ساحرا يثبت بحيادية لا تدعو إلى الشك وبعيدا عن أية عوامل إنسانية أن الولايات المتحدة الأمريكية أتاحت للفلسطينى كل الفرص الأدبية والعلمية والمادية من أجل أن يصبح مواطنا أمريكيا سويا.. ولكن دون جدوى.. وهذه النغمة بدىء فى ترديدها خلال السبعينيات (أصبحت شيئا شائعا فى أفلام الثمانينيات وسنلاحظ هذا بوضوح عند الحديث عن أفلام « التخريب» فى دراسة أخرى).

فى **«العامل الإنسانى»** يحاول مجموعة من علماء الكمبيوتر فى مركز حلف شمال الأطلنطى فى إيطاليا مساندة زميلهم الأمريكى اليهودى «ذيل» **(جورج كنيدى)** فى بحثه عن الإرهابيين الذين قتلوا كل أفراد عائلته فى مذبحة بشعة لم تشهد ايطاليا مثيلا لها لدرجة أن مفتش الشرطة الإيطالى الخبير فى مذابح المافيا والجريمة المنظمة يصفها بأنها «جريمة حقيرة وليست أسلوبنا فى القتل فى هذا البلد » !!

يستخدم زملاء «ذيل» أساليب عديدة من أجل استيفاء بيانات من أنظمة الكمبيوتر الخاصة بوزارة الدفاع الأمريكية ووزارات الهجرة والداخلية.. ورغم أنها أساليب ممنوعة إلا أنها تضع يدهم على أسماء الفلسطينيين الذين خرجوا من المطارات الأمريكية إلى أوروبا .. وتشير إلى أعمالهم وأصولهم العرقية وميولهم السياسية.. ويركز الجميع بحثهم

على شخص فلسطيني يحمل لقب «الهمشرى» تخرج من جامعة باركلى ثم عمل بها كأستاذ للعلوم للسياسة .. ويقوم بالتراسل مع منظمات كثيرة فى أوروبا.

ولسنا بحاجة إلى تتبع بقية تخريجات هذه المعلومة التى يطرحها الفيلم لهدف محدد ثم يتركها ليطرح معلومة أخرى وهى أن الشخص المطلوب شخص آخر ويحمل نفس لقب «الهمشرى» جاء مع والده من فلسطين (أيضا) ليشب على كراهية الأمريكيين، وليكون مجموعة إرهابية (عربية - امريكية) تبغى اختطاف العائلات الأمريكية المتواجدة فى أوروبا من أجل المساومة على الإفراج عن المسجونين العرب فى السجون الأوروبية وابتزاز الحكومة الأمريكية لدفع عشرة ملايين دولار. وبدون تحقيق ذلك يتم قتل هذه العائلات فى مذابح متتالية، ولا يتوقف الهمشرى عند حد قتل ثلاث عائلات أمريكية فى ايطاليا بعد رفض الحكومة الأمريكية الأمتثال لمطالبة .. إنما يصعد دمويته باحتجاز كل العائلات الأمريكية أثناء تواجدها فى «السوبر ماركت» الخاص بهم فى ايطاليا، ويهدد بقتلهم فى إنذار أخير. وهنا يندفع «ذيل» ليحقق انتقاما يسعى إليه منذ مقتل عائلته، ولكن حتى يكتسب مشروعيته أمام المتفرج يأتى ليصبح انتقاما من أجل جميع الأمريكيين وفى ظل إيمان مطلق بأن هذا هو الحل الأمثل.

«ماذا تريدون منى أن أفعل. أن أسلم هؤلاء المخربين الحيوانات القتلة للبوليس حتى يسجنوا ويصبحوا أبطالا. ثم نرى بعض الإرهابيين الآخرين يقبضون على رهائن منا ليخرجوا هؤلاء من السجن.. لا .. لن أفعل ذلك».

ولا أحسب أن أحد ينكر أن منطق القصة السينمائية - مهما كان القصاص واقعيا - يستلزم حتما قدرا من المبالغة يقل أو يكثر، وقدرا من التلفيق يختلف فى منهجه عن منهج الحياة التى يعيشها الناس. ولكن ينبغى أن يكون هذا فى إطار المنطق وإلا اختلطت الأمور واختلطت الحقائق والأوهام.. وهو الأمر الذى وقع فيه ديمترك بشكل يدعو إلى الاستهجان والتقزز.

ويكشف فيلم **«العامل الإنسانى»** عن حقيقة أساسية هامة هى توافر وحدة الفكر تجاه القضية المثارة.. ففيلم «غضب» يخرجه مخرج امريكي شاب له وزنه ومكانته وهو **«بريان دى بالما»** وفيلم **«العامل الإنسانى»** يخرجه الأمريكى الأوكرانى الأصل **ايدوارد ديمتريك** (١٩٠٨ -) وهو من أوائل المناصرين للقضايا اليهودية منذ الأربعينيات وتمثل أفلامه **«أولاد هتلر»** (١٩٤٣) و**«عبر النيران»** (١٩٤٧) و**«الحاوى»** (١٩٥٣) **«الأسود الصغيرة»** (١٩٥٨)

Till the End of Time (١٩٤٦) **«العامل الانسانى»** (١٩٧٥) ـ علامات بارزة فى مجال تحقيق المتطلبات الدعائية اليهودية منذ قيام الحرب العالمية الثانية.. وكان أول مخرج يصور فيلما امريكيا كاملا فى مواقع داخل إسرائيل.. وهو فيلم **«الحاوى»** بطولة النجم الصهيوني الشهير **كيرك دوجلاس** .

أما فيلم **«اللعبة»** الذى أخرجه **كول ماكاى** وانتجه **كارول روس** عن سيناريو **ليبتر سوميرز** فيصور ناديا خاصا للمراهنات يجمع بين صفوفه مندوبين عن كل رموز الجريمة المنظمة فى العالم: المافيا المسيطرة على تجارة المخدرات، النازية المتحكمة فى تجارة السلاح، الصينيون المهيمنون على شبكات الدعارة والابتزاز، وأخيرا العرب أصحاب اليد الطولى فى عمليات الإرهاب الدولية. وما يجمع هذه الرموز «لعبة» تهدف إلى المراهنة بمبالغ خيالية على أسلوب قتل مناهضيهم سواء من رجال البوليس الدولى أو المخابرات أو مكافحة الإرهاب.. وعندما ينجح الكهل اليهودى شيكل **(جوزيف كامبانيلا)** فى الانضمام إلى هذه الرموز منتحلا شخصية أحد الاحتكاريين الرأسماليين نكتشف أن هدفه الحقيقى هو تحرير ابنه «كين» المختطف بواسطة هذه المجموعة لدورة فى مكافحة الإرهاب فى العالم.

وفيلم **«اللعبة»** يصور رموزه الإجرامية فى قالب ثابت وعلى نمط واحد. وكانت لديه القدرة على اعطائهم أشياء بغيضة مكروهة يقولونها أو يفعلونها بحيث ينسى المتفرج أنهم رجال من البشر، ويصبح الصراع بينهم وبين الكهل اليهودى شيكل .. وكأنه صراع بين ملائكة وشياطين تتسيدهم الشخصية العربية وممثلها فى اللعبة«الشيخ سعيد» المليونير الشاب الذى نراه بملابسه العربية التقليدية يرسم على وجهه ابتسامة صفراء. ويغلف شروره بكلمات عن الله والدين «أصدقائى.. الله وحده سيقرر حصيلة ضحايانا اليوم. وهذا مكتوب، لست أعمل من أجل المال ولو أننى أغنى رجل فى هذه الحجرة فهذا بفضل الله، إن هدفى من الحياة مساندة الحروب المقدسة».

وعدما تنتصر إرادة الانتقام عند العجوز شيكل وينجح في فك أسر ابنه يبقى الفيلم «الشيخ سعيد» وحيدا ليواجه مصيره المميت على يد الأب والابن معا بعد أن يعلنا له دوافعهما الحقيقية وراء مطاردته هو بالذات.

شيكل : لى دين قديم أريد تحصيله .

سعيد : لن تعيش طويلا يا صديقى.. فصلواتى تحمينى .

شكيل : لن يستمع الله إلى صلواتك أتعرف لماذا ؟ لأنكم قتلتم أسرتي منذ سنوات بعد هجمات أعوانك الأوغاد. كانت زوجتي وابنتي من بين الضحايا، قتلا غيلة بلا رحمة. وكان ولدى هدفا متحركا. جرح جرحا خطيرا ولكنه لم يمت وقضيت السنين أخطط (للانتقام) وبعد سنين جمعتم المال وفكرتم فى بناء امبراطورية إجرامية تشمل العالم.. ولكن الآن أموالكم محجوزة في خزانة الولايات المتحدة الأمريكية.. لقد أفلست ماليا وأدبيا. «جون كين» هو ولدى. هزم رجالك والآن أصبحت اللعبة لعبتنا. حان الوقت لترك مسرح الخيانة والقسوة وأن تدخل الملعب كفريسة.

سعيد : (للابن كين) لا يمكنك تحدى ارادة الله. فليس من نصيبى أن أموت هذا المساء .. أما أنت فستموت وكذلك سيموت والدك ، وهكذا .. تقابل والدتك وأختك فى الجحيم .

كين : هذا خطأ .. إما نحن أو أنت.

سعيد : (مترددا) آسف لم أكن موجودا عندما ضحى بأسرتك من أجل قضيتنا النبيلة (ثم يحاول خداعه بشهر مسدسه)

كين : هل تنوى قتلى؟ إذن الوداع أيها الوغد(يقتله)

والفيلم لا يشير إلى أبعاد القضية النبيلة للشيخ سعيد... هل هى قضية فلسطين! أم هى قضية دينية بين المسلمين وغير المسلمين وتستحق أن تخلق حربا مقدسة؟ الفيلم لا يهتم كثيرا بتحديدها طالما أن محورها يكشف سلبيات الشخصية العربية الاسلامية كما يريدها، وطالما أنها تربط بين كلمات عن النبل والتقديس والصلاة وبين كل عناصر الشرور التى يرتكبها المسلم تجاه اعدائه.

وقد نرى «الكهل اليهودى» لا يملك القدرة على الانتقام ولكنه يملك عزيمة التحريض والغضب.. ففى فيلم **«الهاوى»** ١٩٨٢ (كندا) اخراج **شارلس جاروت**.. تتم عملية احتجاز رهائن فى قنصلية الولايات المتحدة فى ميونخ يقوم بها ثلاثة من الألمان. كانت مطالبهم لإطلاق سراح الرهائن تنحصر فى الإفراج عن اثنين من المناضلين كانت السلطات العسكرية قد اعتقلتهما، ولا تستسلم لرغبات الإرهابيين إلا عندما ينفذون تهديدهم بإعدام إحدى الرهائن وكانت هى اليهودية سارة كابلان.. هنا يلتقى تحريض والد الفتاة العجوز مع ثورة صديقها من أجل أن يحققا انتقاما ينتشر ضحاياه فى جميع أنحاء أوروبا.

الأب كابلان : أسرتي الأولى فقدتها في معسكرات الإبادة في بولندا . اعتقدت لسنوات أن الخسارة ستقتلني. ولكني عشت معتنقاً فكرة (الانتقام) وصار التفكير فيه والتخطيط له بالنسبة لي شعيرة يومية أمارسها طوال ساعات اليقظة. لقد أمضيت ثلاث سنوات بعد خروجي من معسكر الاعتقال أبحث عن الدكتور الذى أرسلهم إلى غرفة الغاز. حتى عثرت عليه. وخنقته بيدى.

ورغم أن أحداث فيلم «*الهاوى*» لا علاقة لها من قريب أو بعيد بفلسطين والشرق الأوسط[٤] إلا أن الفيلم لا تفوته الإساءة إلى الفلسطينيين وزعماء الثورة الفلسطينية حيث وجدناه يستغل مشهد إطلاع الشاب على صور الإرهابيين وتزويده ببعض المعلومات عنهم ليحشر معلومة لا مبرر لها عن أحد الإرهابيين عمل حارسا خاصا لأحد زعماء الثورة الفلسطينية، وذلك بهدف الربط بين الثورة الفلسطينية والإرهاب من ناحية، والتقليل من شأن هذه الثورة التى تستأجر المرتزقة المحترفين لحماية قادتها من الناحية الأخرى يضاف إلى ذلك اختياره مدينة «ميونيخ» لتكون مسرحا للأحداث فى رغبة دفينة للتذكير بحادثة مطار «ميونيخ» التى قام بها الفلسطينيون من قبل.

على أن المسألة لا تقف عند هذا الحد. ولو اقتصر التلاعب على هذا المسلك لوجدنا له المبررات الواقعية التى تستمد ملامحها من بعض الوقائع الإرهابية المحدودة التى ربطت بين العرب والألمان.. وإنما الأمر أن هناك عشرات الأفلام كانت من أولها إلى آخرها تصطنع منطقا خاصا بها. يرتد إلى ما أشرنا إليه من قبل، فتخلق عالما إرهابيا وهميا يمتلىء بالعرب والألمان، ويقيم من التشابك والتداخل بينهم خيوطا تتجمع وتفترق فى ظل أحداث ليس لها أية علاقة بالواقع. ولكنها مع التكرار ترسخ لدى المتفرج العادى إحساسا يجعله يقتنع بهذه الفرضية الوهمية. وللعرب والألمان أن يتناقشوا ما شاء لهم النقاش حول كذب وتلاعب هذه الأفلام.. فلن يسمع ما يقولون فى ظل أية قوة حضارية أو مادية يمتلكونها طالما كانت الهيمة اليهودية على وسائل الاعلام العالمى ووسائل توزيع الأفلام والكتب وشتى صنوف الثقافة والمعرفة، وهى الهيمنة التى لا يمكن المجادلة فى قوتها وجبروتها.

وكان فى مقدور تيمة الانتقام اليهودى أن تجد طريقها فى أحداث تبدو دائما وكأنها مجرد تكرار لأعمال سابقة سواء كانت أمريكية أو أوروبية. والأمثلة لهذا التكرار عديدة...

فالفيلم الفرنسي **«حول الذئاب»** (فرنسا) ١٩٨٥اخراج **جوزيه جيوفاني** يجعل انتقام الشاب اليهودى ريتشارد لمقتل شقيقيه بواسطة الإرهابيين العرب فى إحدى حوادث اختطاف الطائرات يحمل نفس ملامح انتقام العجوز شيكل وابنه فى «اللعبة» وانتقام كابلان وصديقة ابنه فى **«الهاوى»**. وإن كان إطاره العام هو إختطاف القائد الأعلى لقوات الحلفاء فى أوروبا بواسطة منظمة تدعو نفسها «قابيل ١٦» وهى مكونة من إرهابيين متطرفين من العرب يساعدهم مجموعة من الألمان والإيطاليين هدفهم جميعا معرفة القواعد الاستراتيجية لحلف شمال الأطلنطى. بينما سنجد انتقام القناص الأمريكى ماكس شار من أجل إنقاذ زوجته المختطفة بواسطة تاجر السلاح العربى «أسعد» ومعاونيه من رجال المخابرات المركزية فى فيلم **«الصقر الأمريكى»** ١٩٨٩ إخراج **روبرت صمويل** وإنتاج **ليونيل ايفرايم** وسيناريو **ماشيرووتيك** يخفى هدفا خياليا آخر وهو محاولة تجنيده لاغتيال رئيس الولايات المتحدة لصالح شخص عربى يرأس إحدى المناصب القيادية فيما يسمى «الولايات المتحدة العربية» ويريد أن يجعل بلاد الشرق الأوسط على نفس قوة الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى. وحتى يحقق أمنيته يريد التخلص من أقوى رئيس فى العالم.

ومع ذلك فإن أفلام اختطاف الأفراد ليست كلها مجرد «انتقام يهودى» يتستر وراء الخيال المبالغ فيه دون أن يتدخل مخرجون من المشهود بقدرتهم على استغلال هذا «الانتقام» فى أطر وثيقة الارتباط بالحياة اليومية العادية، وبأحداث مقبولة التصديق. ولعل النموذج الأمثل لهذه النوعية يتجسد فى فيلم **«الهائج»** (فرنسا ـ الولايات المتحدة) (١٩٨٨) للمخرج اليهودى البولندى الأصل **رومان بولا نسكى**.

فأحداث فيلم «الهائج» تدور فى نهاية الثمانينيات فى مدينة باريس حيث يأتى الطبيب والعالم الامريكى ريتشارد ووكر(**هاريسون فورد**) بصحبة زوجته سوندرا ليحضر مؤتمرا طبيا لأمراض القلب.. وفى اللحظات الأولى فى الفندق يكتشف ووكر اختفاء زوجته فى ظروف مريبة غامضة..

يحاول البحث عنها فيصطدم ببيروقراطية البوليس الفرنسى... وغباء وأنانية مسئولى الأمن فى السفارة الأمريكية... وتسلط عصابات الجريمة والمخدرات على مقدرات الأمور فى مدينة باريس!

وفجأة يجد ووكر نفسه ينتقل من حالة الحيرة واليأس والمعاناة والتى وصلت إلى حد رعب قاتل فهو يكتشف أن زوجته اختطفتها عصابة عربية هدفها استرداد حقيبة جلدية

اختلطت فى المطار مع حقائب الزوجة وبداخلها صمام الكتروني اخترع وصنع فى المصانع الأمريكية ليستخدم فى عمليات الصواريخ الخاصة بالقنابل الذرية. والعجيب أن الصمام كان مخبئا بنموذج صغير لتمثال الحرية!

وبعد مطاردات مثيرة تعكس بشاعة هؤلاء العرب ينجح ووكر فى إنقاذ زوجته بعد الانتقام من مختطفيها والرحيل مباشرة من مدينة باريس التى فقدت بريقها وجاذبيتها كمدينة للنور والجمال والحب.

وكما نرى فإن الفيلم مبنى على حبكة مستهلكة قدمتها السينما العالمية والمحلية فى عشرات الأفلام ولكن الحق يقال إن معالجة بولا نسكى لها رغم بساطتها تميزت بوضوح الهدف وشمول الرؤية .. فهو عندما يضع العرب فى قمة الشرور التى تطغى على المدنية الأوروبية وتصل بمخالبها إلى داخل المصانع الأمريكية حيث يصنع الصمام الذرى... يحاول أن يوحى بأن هناك عناصر أخرى ساهمت فى تشويه هذه المدنية وأدت إلى التسلط العربى:

العنصر الأول :

خلق علاقة بين باريس النور والجمال كما رآها د. ووكر وزوجته أثناء زيارتهما الأولى لقضاء شهر العسل فى يوم ١٩٦٨/٦/١٦ ... وبين المغزى السياسى لهذا اليوم فى تاريخ فرنسا... ففيه أعلن **ديجول** عن استفتاء حول برنامج اصلاحى يتقدم به إلى الشعب بعد ثورة الطلبة الشهيرة والتى حاولت الصهيونية استغلالها وكان الطالب اليهودى **دانييل كوهين** أحد اسلحتها لنشر الفوضى والاضطراب فى باريس... ولكن مع تفاقم الأحداث عدل ديجول عن خطته وبدأت مرحلة جديدة يشير بولا نسكى إلى أنها مرحلة دفعت مدينة باريس إلى طريق الضياع.

العنصر الثانى:

التأكيد على أن الأقليات الزنجية والعربية واليونانية والقبرصية.. الخ أثرت بالسلب على حياة الانسان الفرنسى... وبولا نسكى يستهل فيلمه بلقطة فى غاية الخبث نرى فيها ووكر وزوجته يتجهان من المطار إلى الفندق فى سيارة أجرة يقودها سائق زنجى لأهم له إلا الغناء... تنظر الزوجة إلى زوجها متسائلة: هل تعرف أين نحن؟ فيرد عليها: لا ..إن باريس تغيرت كثيرا . وفجأة تتعطل السيارة ويفشل السائق الزنجى فى إصلاحها ... ويقطع بولانسكى على سيارة للقمامة ثم على وجه الزوجة وعلى ملامحها ابتسامة ساخرة: الآن

هل تعرف أين أنت ؟ فيرد الزوج مبتسما : نعم!!.. ويستمر هذا القطع الرمزى على سيارة القمامة للتعليق على أحداث مشابهة حتى نصل إلى نهاية الفيلم لنرى ووكر وزوجته فى طريق العودة إلى المطار وسيارة القمامة فى لقطة متوسطة تختفى بعيدا... ولتصبح هى اللقطة الأخيرة التى يراها المتفرج لمدينة باريس!

العنصر الثالث:

ويبقى تجسيد تغلغل التسلط الأمريكى على المجتمع الفرنسى.. و يستغل بولا نسكى تمثال الحرية المقام فى أحد الميادين الباريسية للقطع بينه وبين مشاهد الصراع الأخير بين د. ووكر والعرب لتأكيد أنه إذا كانت فرنسا قد أهدت تمثال الحرية إلى أمريكا فقد أعادت أمريكا هذا التمثال وقد تضاءل حجمه وبداخله الصمام الذرى وما يرمز له من تسلط وخراب!!

والفيلم يعكس فى النهاية تأثير هذه العناصر كلها على الحسناء الفرنسية البيضاء ميشيل **«ايمانويل سيجنر»** ... فهى فتاة مسيحية - ويركز بولانسكى فى لقطات قريبة (ومقصودة) على الصليب المتدلى من صدرها - استخدمها تجار المخدرات لجلب الكوكايين والهيروين. وفى رحلتها الأخيرة إلى أمريكا استخدمها أعوان العرب لجلب الصمام الذرى.. والمحصلة أن هذه الفرنسية التى لا يخلو سلوكها من حس إنسانى دفين تحولت فى ظل معايشة الزنوج والعرب واليونانيين إلى ممارسة السرقة وتعاطى المخدرات واستغلال جسدها والتكالب على النقود .. وفى النهاية كان مصيرها القتل بطلقة عربية غادرة.

الواقع أن بولانسكى هاجم فى فيلمه الجميع باستثناء بطله د. ووكر وزوجته .. فهل اسم ووكر يعنى شيئا؟ وهل اختيار نجم يهودى شهير هو **« هاريسون فورد»** لتجسيد شخصية ووكر له دلالة؟

عموما فقد ظهر ووكر باعتباره النموذج الإنسانى الكامل .. فهو مثالى فى حبه لزوجته و أولاده .. ومثالى فى تطهره وفى مواجهته للرذائل التى تحيط به أثناء رحلة بحثه عن زوجته . مثالى فى غضبه ضد كل ما هو فاسد ومشين.. وأخيرا مثالى فى شجاعته وانتقامه وقدرته على مواجهته الطلقات الطائشة الصادرة من سلاح المجرم العربى رغم أنه انسان مسالم قلبا وروحا!!

إن فيلم بولانسكى لا يمكن اعتباره مجرد فيلم بوليسى عادى... لأنه يحوى الكثير رغم بساطته الظاهرة.. ورغم المنطق الهيتشكوكى فى تنفيذه.

ثانيا : أطفال فى ظل الاختطاف

وتؤمن أفلام العنف السياسى إيمانا راسخا بقدرة الأطفال على تكثيف شحنة الكراهية تجاه العناصر الإرهابية المراد إدانتها ... وقد رأينا فى أفلام «اختطاف الطائرات والسفن» حشدا من الأطفال وسط الرهائن، يتصف بالقدرة على النظرة للأشياء بتلقائية ممزوجة بالإضطراب ثم الغم والأسى والفزع.. وهى كلها عناصر تساند الهدف الدعائى لهذه الأفلام... ولعل شخصية الفتاة الصغيرة « حنا» **(ليندا بلير)** فى فيلم **«انتصار فى عنتيبى»** كات نموذجا لهذه الطفولة... فبينما كانت أمها **(اليزابيث تايلور)** تبكيها وتستصرخ المسئول الاسرائيلى **(اسحاق رابين)** لإنقاذها لأنها الإنسانة الوحيدة الباقية لها على قيد الحياة بعد أن فقدت كل عائلتها فى معسكرات الإبادة النازية... كانت الفتاة تحاول ببراءة وعفوية التودد إلى الإرهابيين لمعرفة سبب غضبهم..وتنتقل بين الرهائن لتعطيهم قطع الشيكولاتة من العلبة التى كانت قد أحضرتها من فرنسا لتهديها لأمها فى اسرائيل.

أما فى أفلام «اختطاف الأفراد» فسنجد أن التركيز على الأطفال كعناصر مستهدفة للاختطاف يشكل موضوعا رئيسيا يتفق فى ملامحه العامة مع أفلام مثل **«غضب»** و**«العامل الانسانى»** و **«اللعبة»** ولكنه يتميز عنها فى تركيزه على المؤثرات الدرامية التى تتناسب وطبيعة البراءة والضعف الإنسانى للأطفال المختطفين. ونستطيع تبين الملامح العامة لهذه الأفلام من خلال النماذج الآتية:

- **«كوماندو»** (الولايات المتحدة ـ ١٩٨٥) إنتاج **جويل سيلفر** إخراج **مارك ليستر** عن سيناريو **لستيفن سيوزا**، وفيه نرى الكولونيل الأمريكى ميتريكس **(أرنولد شوارزنجر)** يقرر بعد حياة حافلة قضاها فى مقاومة الإرهاب فى سوريا والاتحاد السوفيتى وأمريكا اللاتينية التفرغ لرعاية ابنته الصغيرة «جينى» فى مزرعته البعيدة عن ضوضاء المدينة. وتمر الحياة هادئة حتى تختطف جينى بواسطة عملاء الدكتاتور المخلوع لإحدى بلدان امريكا اللاتينية. والهدف دفع ميتريكس إلى قتل الرئيس الحالى لهذه البلدة بعد أن ساعده من قبل على الإطاحة بالدكتاتور.

- **«رجل من نار»** (فرنسا ـ ١٩٨٧) انتاج **روبرت بن موس** سيناريو واخراج: **ايلى شوارقى** عن رواية A.J. Quinnel ويقدم صورة مشابهة للفيلم السابق بطلها الجندى الامريكى اليهودى كريس **(سكوت جلين)** الذى قرر أن ينهى حياته المهنية كمقاتل شارك فى حرب فيتنام ولبنان بعد ما طرأ عليه من كراهية لأجواء العنف والقتل، وخاصة مشاهد

انفجار النابالم فى الأطفال الأبرياء .. كان فى حاجة للاستمتاع بالحياة والعودة لجذوره وزيارة المعابد اليهودية ولكن مع احتياجه للمال يضطر إلى العمل كحارس لابنة من امريكا اللاتينية. ومع معايشته لهذه الطفلة يكتشف أن فيها دائما شيئا ثمينا تستطيع أن تهبه اياه... شيئا لم تستطع حياة الحرب أن تشعره به... وهو «براءة الطفولة» ووضوح رؤيتها تجاه أعقد المواقف. وفى قمة أحاسيسه تجاه الطفلة يتم اختطافها بواسطة جماعة إرهابية يسارية.

ـ **«نار»** (الولايات المتحدة ـ ١٩٨٧) قصة وانتاج وتمثيل **رونالدمارشيني** سيناريو **ديفيد دونالدسون** واخراج: **شارلي اوريتز**... وفيه يحاول المقاتل السابق فى فيتنام باريش **(رونالد مارشيني)** المحافظة على حياة ابنه المختطف ايزاك بالانغماس فى مخاطرة جديدة فى أمريكا اللاتينية هدفها إنقاذ قائد الثوار العجوز من سجون الحكومة... ولكن بعد أن يتم مهمته بنجاح يكتشف أن نائب القائد العجوز كان يهدف من وراء تحرير قائده التخلص منه لينفرد هو بقيادة الثوار.

ـ **«القرصنة الأخيرة»** (الولايات المتحدة ـ ١٩٨٨) انتاج **اجوكانتور** اخراج **جون بود كاربوس**. وفيه نتعرف على بطل آخر من ابطال فيتنام أدت الآثار السلبية للحرب إلى انفصاله عن زوجته والابتعاد عن طفليه اللذين يختطفان بواسطة جماعة إرهابية من الثوريين فى الشرق الأوسط وآسيا وأمريكا اللاتينية... ويتحكم فى عملياتها الضابط الامريكى سادى النزعة «ويلكوكس» الذى كان هو الآخر ضابطا فى فيتنام وعندما تخطوه فى الترقية أصيب بالجنون وقرر الانتقام من زميله السابق تيد باختطاف طفليه.

وتحتوى هذه النماذج وغيرها على عناصر واحدة مشتركة.. فكلها ذاخر بمواقف العنف والتخريب والقتل. وكلها يعرض موقفا رئيسيا وسلسلة من الأحداث تبين أن الخيار أمام البطل هو إما أن يحارب أو يخضع للشر ويستسلم له. وفى كلا الحالتين يصبح «طفله المخطوف» عرضة للتعذيب أو القتل... مما يجعل هذه الأحداث تنظم عادة بحيث يتكون منها سلم تدريجى تتزايد فيه عناصر الرعب والفزع شيئا فشيئا. ومن خلالها تتبلور شخصية البطل الأسطورى فى مواجهته للإرهاب بمشاعر أعمق ومدركات حسية أكثر من المحيطين به سواء من قادة الجيش الأمريكى أو المخابرات أو المدافعين عن القضايا الثورية... إنه قوى وصارم وعنيف ولكنه فى أعماقه إنسان قلق، ويريد فى شغف زائد أن يبتعد عن العنف وحرفة القتل المشروع، وأن يمتلك شيئا يحقق توازنا عاطفيا فيما بقى له

من الحياة.. هنا يصبح «طفله المختطف» أو «طفل الآخرين» غاية وأملاً.

إن فيلم **«نار»** لمارشيني يلخص هذه العناصر عندما يضع في مقدمة أحداثه كلمات على لسان بطله باريشي يقول فيها «لقد دربوني في حرب فيتنام لكي أقاتل من أجل بلدي. نحن في وقت السلام وقد عدت لوطني . ولكني أعلم أن الأدغال في انتظاري». ومغزى هذه الأدغال يتعرض دائما لإعادة التجديد.. فهي رغم ارتباطها جغرافيا بفيتنام أمريكا اللاتينية إلا أن مغزاها ينعكس أيضا في أدغال العلاقات البشرية داخل مجتمعة المتحضر.

وفي إطار هذه العناصر المشتركة في تكوين الحدث والشخصية الرئيسية تبرز عناصر أخرى أكثر تشابها.

١ـ أن الشخص المختطف طفله أو كان يرعى طفلا للغير غالبا ما يكون من أفراد القوات الأمريكية الخاصة في فيتنام .

٢ـ أن الاختطاف يأتي من قبل قوى إرهابية حاربها البطل من قبل ويساندها بعض من زملائه السابقين سواء في الجيش أو المخابرات المركزية الأمريكية بعد تحولهم إلى «مرتزقة» أو «عملاء خونة».

٣ـ غالبا ما تنتمي القوى الإرهابية إلى حكام دكتاتوريين أو ثوار يساريين في أمريكا اللاتينية.

٤ـ يشار غالبا في سياقها إلى بلدان عربية ترد أسماؤها إما كذكرى كئيبة في تجارب البطل ضد الإرهاب: لبنان في فيلم «رجل من نار» أو عنصرا محتملا لإرتكاب جريمة الاختطاف : سوريا في فيلم «كوماندوز» أو مأوى لتجار السلاح العرب والروس : تونس في فيلم «القرصنة الأخيرة».

٥ـ تفتقد هذه الأفلام أية خلفيات حقيقية. وباستثناء الأفلام التي قدمها اليهود عن حادثة اختطاف ابنة الثري اليهودي شارلي ليندبرج ومحاكمة مختطفيها عام ١٩٣٢ ومنها فيلم **«قضية اختطاف ليندبرج»** (١٩٧٦) **«وجريمة القرن»** ١٩٩٦ لن نجد وقائع ملموسة تعرض فيها الأطفال سواء اليهود أو غير اليهود لعمليات اختطاف إرهابية لها دوافع سياسية.

ثالثا: الإلتفاف حول وقائع الحرب العالمية الثانية

قد لا يعتبر البعض موضوع «اختطاف الأفراد من السياسيين والعسكريين» فى الأفلام ذات الطابع الحربى من الموضوعات التى تنتمى إلى «العنف السياسى».. طالما أنها تقدم فى إطار العليات الحربية والحروب المعلنة والشخصيات المختطفة فيها دور أساسى فى العمليات العسكرية أو سلطة القرار السياسى أو التأثير فيه.

محاولة اختطاف تشرشل

غير أننا نستطيع رصد استثناءات لها خصائصها السينمائية وتستقى ملامحها من وحى حوادث حقيقية أو خيالية ممزوجة ببعض الوقائع.. فقد نرى شخصا مناصرا لمنظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى المناهضة لانجلترا يتعاون مع النازيين قرب نهاية الحرب العالمية الثانية من أجل اختطاف شخصية مؤثرة على الطرفين رغم تباين أهدافهما.. وهى شخصية رئيس الوزراء البريطانى **«ونستون تشرشل»** فى فيلم **«تم هبوط النسر»** ١٩٦٧ اخراج **جون ستورجس**.

ففى هذا الفيلم كان د. ديلفين **(دونالد سوثر لاند)** المحاضر والفيلسوف الأيرلندى فى جامعة برلين والمناصر القوى لمنظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى (IRA) فى حربها ضد الوجود البريطانى وسيادة البروتستانت فى ايرلندا الشمالية على قناعة بهزيمة المانيا ... ولكنه كان مؤمنا بالتأثير الإيجابى لاختطاف تشرشل على القضية الأيرلندية... ويراه متمشيا مع رؤيته الجديدة للإرهاب والعنف السياسى « لا يروق لى الان اصابة الأهداف السهلة...لا أريد قضاء عمرى أخلط المتفجرات فى وعاء صاحبة منزلى لأطيح بأذرع بعض المارة.. معركتى مع الامبراطورية البريطانية اللعينة وسأحاربها وأنا أقف على كلتا قدمى»... أما الجانب الألمانى فكان الاختطاف يدخل فى نطاق أهدافه الحربية... فهو يستشعر الهزيمة، ولكن ما يشجع هتلر تمكنه من إنقاذ حليفه الإيطالى موسولينى من سجنه فى سبتمبر ١٩٤٣، بعد اختطافه من قبل الحلفاء مما اعتبره إنجازا جريئا يذهل العالم. يصدر على إثره أوامره إلى هيملر لتنفيذ عملية أكثر جرأة لاختطاف عدوة اللدود تشرشل وإحضاره سالما من لندن إلى برلين لتحقيق دفعة معنوية وسياسية لألمانيا.

محاولة اختطاف دوق ويندسور

وفى أحيان أخرى قد يتحول الهدف ذو الطابع العسكرى إلى هدف إرهابى عندما يقع على أشخاص ينتمون إلى دول مشاركة فى الحرب ولكنهم يعيشون على أرض دولة محايدة.. ويعد فيلم «**امسك .. ملك**» (١٩٨٤) **لكليف دونير** نموذجا لهذه النوعية... فالأحداث فيه تدور فى البرتغال المحايدة عام ١٩٤٠. والهدف هو قيام القوات النازية باختطاف «دوق ويندسور» الذى كان يعيش فى البرتغال مع زوجته بعد تنازله عن العرش البريطانى بمحض ارادته . كان الألمان يهدفون إلى إحراج بريطانيا ومحاولة التلاعب بملك منشق على التقاليد البريطانية واغرائه باستعادة عرشه ودعوته لإذاعة بعض التصريحات من برلين من شأنها تغيير مجرى الحرب والتأثير على الروح المعنوية فى بريطانيا.

هل اختطف هيس؟

وهناك معالجات سينمائية أخرى تعطينا تفصيلات عن أحداث حقيقية ترتبط بفترة الحرب ولكنها توضع فى إطار قصص خيالية غير مألوفة أو متوقع حدوثها فى مجال العنف السياسى . ففى فيلم «**الإوز البرى**» الجزء الثانى اخراج **بيتر هانت** (١٩٨٥) نرى صورا وأحداثا تسجيلية الطابع عن القائد النازى **أودلف هيس** قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية.. كيف كان مؤسسا للحزب النازى.. ثم أصبح نائبا لهتلر ويليه فى الحزب . وفى عام ١٩٤١ وبينما كانت ألمانيا تحرز انتصارات يهبط هيس من طائرته فى اسكتلندا ليقدم نفسه رهينة مقابل مفاوضات استسلام يجريها مع قادة بريطانيا . لقد سجن هيس حتى محاكمات نورمبرج عام ١٩٤٦ ليقدم للمحاكمة مع زعماء نازيين آخرين، وراح ممثلو الإدعاء من روس وفرنسيين وبريطانيين يتهمونه باعتباره أحد مجرمى الحرب . وأدين معظم الزعماء الألمان، وحكم عليهم بالموت أو السجن. وحكم على هيس بالسجن مدى الحياة. وحتى انتاج الفيلم كان هيس يعيش فى سجن سياندف فى برلين، فى حبس انفرادى منذ أكثر من أربعين سنة وكان النزيل الوحيد فى حصن أقيم ليسع ٦٠٠ نزيل!

ويصبح المطروح فى الفيلم هو كيفية اختطاف «هيس» من هذا الحصن ولماذا؟

إن الحقائق التى يطرحها فيلم «**الإوز البرى**»[٢] عن الجنرال هيس سواء باللقطات

التسجيلية الحية أو الحوار بين شخصياته ... تمهد فى الواقع لرؤية خيالية تماما يقرر على أساسها شقيقان يهوديان من العاملين فى المجال الاعلامى إعداد خطة لإختطاف هيس من سجنه الحصين غير عابئين بما ينتظرهم من أخطار.. فالهدف أكبر من أية خسائر يمكن أن تلحق بهما وسيعطى اليهود الفرصة لتأكيد عنصرية الأغيار سواء كانوا من الحلفاء أو المحور .. فهيس ـ كما يرى الفيلم ـ عندما جاء إلى لندن قبل تنفيذ النازى «للحل النهائى» ضد اليهود .. لم يعرف هل جاء دون علم هتلر أم وفق خطة وضعاها معا لأعلام الحلفاء بخطتهم تجاه إبادة اليهود؟ ولماذا اتخذ الحلفاء موقف اللامبالاة؟.. أسئلة تصبح الإجابة عليها هى الهدف لاختطاف هذا الجنرال النازى بعد أربعين عاما من سجنه لدفعه إلى الاعتراف بما يعرفه وهو أمر يدرك الشقيقان خطورته ولكنها فرصة يجب انتهازها إذا «وفقنا فستبدو وترجيت شبيهة بلعبة يزاولها أطفال.. هذا العجوز يعرف أشياء قد تمزق العالم المتمدين.أننا نريده بأى ثمن. إذا نجحنا فسنكتب فصلا جديدا فى تاريخ العالم»

وهذا الإرهاب «المبرر» تستكمل ملامحه بمجموعة الأفلام الاسرائيلية والأمريكية التى قدمت عن عملية اختطاف الزعيم للنازى **ايخمان**... وهى العملية التى قام بها الموساد فى بلد له سيادته وهو «الأرجنتين» وأصبحت اسرائيل فى أفلام **«عملية ايخمان»** (اسرائيل ـ ١٩٦١) ، **«منزل فى شارع غاريبا لدى»** (١٩٧٩) **«قتلة بيننا – قصة سيمون ويزنتال»** (١٩٨٩) تمارس حقا شرعيا فى مطاردة النازيين. ويشعر رجالها بالزهو والكبرياء والفخر لقيامهم بهذه المهمة للدرجة التى جعلت اسرائيل تصور الفيلم الأول بعد عملية الاختطاف بشهور قليلة... وساند السينمائيون اليهود العملية بمجموعة من الأفلام ضخمة التكاليف عن معسكرات الإبادة ومنها فيلم **«محاكمات نورمبرج» لستانلى كريمر** والذى تم انتاجه بعد عملية الاختطاف مباشرة.

ومهما تكن علاقة هذه الأفلام بالحقيقة. فقد استغل السينمائيون اليهود أساليب المصانعة والتلفيق من أجل تأكيد مواجهة ثابتة المواقف صريحة المضمون... واليوم إذا شاهدنا هذه الافلام رغم تباين تواريخ انتاجها ... لرأينا أنها تتحد فى أساليبها وتراكيبها وملاءمتها للرؤية اليهودية ذات الاتجاه الواحد.

لقد كان هناك دائما فى كل فيلم من هذه الأفلام شخصية معينة يتعاطف معها الفيلم تعاطفا واضحا لمجرد أنها تقود عملية «الاختطاف» وهى تستشعر معاناة اليهود أو تربطها علاقة حب أو صداقة بشخصية يهودية... ولا يهم بعد ذلك إذا كانت تلك الشخصية

نازية أم عربية!! ففى **«تم هبوط النسر»** كان أوبرست كيرت **(مايكل كين)** الضابط المكلف باختطاف تشرشل بمساندة الإيرلندى د. ديلفين من ابطال الجيش النازى ولكنه عندما يكتشف الأساليب البشعة التى تمارس ضد اليهود أثناء ترحيلهم إلى معسكرات الإبادة يحاول مساندتهم بل ويحاول مساعدة امرأة يهودية على الهرب من الجستابو مما يعرضه لمحاكمة عسكرية لا ينقذه من آثارها المهلكة إلا اختياره لمهمة الاختطاف فى ظل موقف يحدده هملر رئيس الجستابو بقوله «رجل عجرفته تثير الدهشة رجل غير عادى .. ذكى قاس. جندى بارز. ولكنه شاعرى احمق.. لقد نبذ كل شىء الحاضر والمستقبل من أجل يهودية لم يرها من قبل».

نفس الملامح نجدها فى بناء شخصية الجنرال النازى شلنبرج المكلف باختطاف دوق ويندسور، كان هو الآخر نازيا مرموقا ولكنه كان رومانسيا عطوفا فى علاقته بالمغنية اليهودية حنا وينتر.. ولم يفقد احاسيسه تجاهها عندما يعلم أنها كانت تحمل وثيقة خطة الاختطاف النازية لتسليمها للدوق ويندسور فى البرتغال، بل ويعترف لها عندما تحبط خطته « ياللعجب يا حنا.. عندما قابلتك لم اكن أفكر أبدا أنك ستغيرين مسار التاريخ» ثم يتركها وعلامات الحب والهيام لا تفارق ملامحه!

والغريب أن هذا الملامح تتكرر للمرة الثالثة ولكن مع شخصية عربية وهى شخصية اللبنانى المسيحى «حداد» فى فيلم **«الإوز البرى»** فهو يتميز بالقسوة وعدم الثقة بالآخرين ومع ذلك يقع فى غرام كاتى لوكاس الفتاة اليهودية التى تختاره مع شقيقها للقيام بمهة اختطاف الجنرال هيس من سجنه فى برلين ... فهو يشعر بالثقة فى أحاسيسها مما يدفعه إلى الاعتراف لها بأسباب تحوله إلى مجال «الإرهاب وبالدور الذى لعبه المسلمون فى حياته»!.

كاتى : ظننتك بحاجة إلى رفيق .. ولعلك لا تريد ذلك وربما أحتاج أنا إليه . وقد لا يروقك هذا أيضا .. لقد نشأت فى لبنان كما قلت لى من قبل.. فهل التحقت بالجامعة؟

حداد : أسرتى لبنانية وحين تخرجت من المدرسة الثانوية التحقت بالجامعة الامريكية فى بيروت.

كاتى : ماذا درست؟

حداد : اعدادى طب.

كاتى : هل التحقت بكلية الطب؟!

حداد: نعم.

كاتى : ثم؟

حداد: ابدا .. انقطعت عن الدراسة.

كاتى : لماذا ؟ أراك مرتديا خاتم الزواج... هل أنت متزوج؟

حداد: كنت متزوجا؟

كاتى : إذن فأنت مطلق؟

حداد : زوجتى وابنتى لقيتا مصرعهما فى قرية جنوب بيروت . وأبى وامى أيضا. وذهبت للحرب . ولم يبارحنى حتى الآن شبح الموت

كاتى : أنى آسفة.

والفيلم لا يكتفى بمساندة اللهجة المناهضة لأعداء حداد الحقيقيين وهم المسلمون... بل نجده يستغل بعضهم فى عملية الاختطاف (التى هدفها ادانة المسيحيين)! للقيام بالعمليات القذرة التى يستنكف حداد وزملاؤه يوسف وجميل وبيتر ومايكل القيام بها، بينما يوافق التركى «على» على ممارستها فهو شهير بصنع السموم وتزوير البطاقات وجوازات السفر ويتميز بشخصية كريهة تتناسب مع الحى الذى يقيم فيه الاتراك فى برلين.. والذى يصفه أحد القادة الأوروبيين فى الفيلم بأنه «أكثر الأماكن احتمالا للجرائم».

وبطبيعة الحال كانت الأفلام المأخوذة عن عملية اختطاف ايخمان تتسيدها الشخصية اليهودية.. فالشخصية المحورية فى عملية ايخمان هى «ديفيد» أحد الأحياء من معسكرات الإبادة والذى يعيش مع زوجته سارة فى اسرائيل على أمل المساعدة فى القبض على ايخمان ،والشخصية تكتسب جذورها الحقيقية من شخصية أحد أعضاء مفرزة الموساد المكلفة بالقبض على «ايخمان» وهو يهودى متعصب اسمه«ساندرز فيكيت» أما فيلم **«منزل فى شارع غاريبالدى»** فهو فيلم نصف تسجيلى عن عملية الاختطاف ودور المحقق الاسرائيلى «توبول» فى مواجهة ايخمان بجرائمه... ويركز الفيلم الثالث **« قتلة بيننا»** على قصة ويزنتال صياد النازى الشهير ودوره فى مطاردة ايخمان فى أوروبا مما جعله بطلا قوميا يهوديا.

رابعا : اختطاف الافراد والعودة إلى تآمر الأجهزة الأمنية!

والمحاولات التى يبذلها بعض السينمائيين اليهود للتنويع فى موضوعات أفلام الإرهاب

والعنف السياسى لا تعدو أن تكون بحثا عن حيل وألاعيب تلتزم بالأسس اليهودية الثابتة فى مجال التعامل مع غير اليهود . والخطر الذى يهدد أفلامهم لا يكمن فى أن المبالغة والتكرار والنمطية فى التعامل مع الأجناس والأديان والقضايا تفسدها . ولكن فى شك المحلل الواعى فى نواياها وأهدافها رغم قدرته على كشف الحقائق والوقائع المتناثرة بداخلها .. وإيمانه باحتياجات الفيلم السينمائى إلى عوامل جذب وإثارة من أجل أن يحقق رواجه الجماهيرى.

ومما يؤكد لنا أن الأفلام اليهودية لا يمكن تقسيمها إلى اتجاهات أو مدارس فنية هو أنها تغلق الباب نهائيا أمام كل من تراوده نفسه التمرد على الأهداف والمخططات اليهودية. مما جعل السينمائيين فى الولايات المتحدة وأوروبا على اختلاف دياناتهم واتجاهاتهم السياسية يستسلمون تماما لمقتضيات هذه الهيمنة وأصبحوا يتوارون فى أكثر الحالات تفاؤلا خلف قدراتهم على الالتفاف حول الأفكار الثورية أو الراديكالية أو الليبرالية من أجل أن يصلوا بدون استحياء إلى الأهداف اليهودية العليا.

وفى مجال حديثنا عن أفلام اختطاف الافراد ستصادفنا أفكار سبق وأن تعاملنا معها عند الحديث عن افلام «الاغتيال» ومنها تآمر الأجهزة الأمنية ودورها فى ممارسة العنف السياسى والإرهاب على الأفراد العاديين... وعلاقتها بأجناس تحددت ملامحها مسبقا...

ومن النماذج المختارة من هذه النوعية يهمنا أن نشير إلى أفلام مثل : **«فدية - الإرهابيون»** بريطانيا ١٩٧٥، **«تقاطع كاسندرا»** بريطانيا، ايطاليا ، المانيا ١٩٧٦ **«الموت ولا العار»** الولايات المتحدة ١٩٨٧ **« فوق القانون»** (الولايات المتحدة) ١٩٨٨ ... الخ.

خامسا : الاختطاف فى سينما الاطفال!

وأحيانا ما يتعامل السينمائيون اليهود مع جرائم الاختطاف فى إطار أفلام الأطفال ذات الطابع الكوميدى... وهنا لن نلحظ اختلافا كبيرا .. ولنعرض لفيلمين قد يبدو للبعض أنهما مختلفان شكلا ومضمونا، الأول بعنوان **«كوماندو»** وهو اعادة توزيع لفيلم شهير تم انتاجه عام ١٩٨٥ ... والثانى بعنوان **«ريتشى الثرى»** (أغنى طفل فى العالم) وينتمى إلى هوجة افلام الطفل **ماكولين كالكين** التى أصبحت تشكل مع افلام شبيهة لها ملمحا هاما فى سينما الشباك خلال السنوات الأخيرة.

ربما يأتى الاختلاف من أن الفيلم الأول قوامه مشاهد العنف والصراعات الدموية التي يقودها **«ارنولد شوارزينجر»** بعضلاته المفتولة وملامحه الجامدة... بينما الفيلم الثانى

صنع من أجل الطفل والاسرة وما يفرضه هذا التوجه من قيود ومحظورات. ومع ذلك سنجد نقاط التشابه بين الفيلمين كثيرة ومتعددة، وهو أمر طبيعي ومنطقى لأنهما يخرجان من عباءة منتج واحد هو **«جويل سيلفر»** صاحب أكبر مجموعة من أفلام العنف الناجحة جماهيريا فى تاريخ هوليوود **(موت صعب ، سلاح ميت، المفترس، كوماندو، ٤٨ ساعة، لميمر)** الفيلمان يؤمنان بقدرة الطفولة على تكثيف شحنة الكراهية تجاه العناصر المراد ادانتها . حيث الطفل يكتسب دائما تعاطف المتفرج سواء كان «ضحية» أو «منقذا» لنفسه أو لغيره وحتى لو استخدم كافة الوسائل والمقالب العنيفة والمؤذية. فى **«كوماندو»** نجد الطفلة ضحية الاختطاف من عملاء ديكتاتور سابق بإحدى دول امريكا اللاتينية انتقاما من والدها الذى تسبب فى خلعه. أما فى **« ريتشى»** فالطفل هنا هو كالكين الذى يحاول انقاذ والده البليونير من محاولة اغتيال فاشلة واختطاف يرتكبها اعداؤه فى مجال المال وادارة الأعمال.

وتتمشى الصراعات فى الفيلمين مع طبيعة المتغيرات السياسية فى الولايات المتحدة والعالم فترة انتاجهما... الفيلم الأول يدين النظم الشيوعية الإرهابية. وفى «ريتشى» الأمر يختلف فالاقتصاد أصبح هو المحرك للصراعات، وتايكونات رجال الأعمال يتضاءل بجوارهم الرؤساء والملوك، فهمم المسيطرون على العالم. وفى الفيلم يأتى على لسان أحد الأطفال من أبناء هؤلاء التايكونات كلمات له دلالتها : «أبى مسافر إلى طوكيو للاستيلاء على شركة معادية» وهى كلمات لن يستوعبها المتفرج الصغير ولكن من المؤكد سيصل مغزاها لمن يرافقه من الكبار خاصة وهى تأتى فى ذروة التهديد الامريكى بشن حرب... اقتصادية على اليابان!!

وهؤلاء التايكونات ليسوا جميعا من الطيبين مثل والد ريتشى الذى يعمل فى سبيل إنماء ثروته فى اطار المصلحة العامة وحب البشر .. بينما مدير شركاته يبشر برسالة الطمع وحب المال على حساب المجتمع وأفراده... ورغم أن الصراع ينتهى بحسمه لصالح البليونير الطيب بواسطة وريثه واصدقائه من أطفال العمال الفقراء.. فإن هذا الحسم لا يتحقق إلا بالأسلحة التى اخترعها المخترع الخاص للبليونير!!

ويحدث التصادم الأخير بين البليونير وعدوه فوق جبل يطلق عليه ريتشمور. وهنا يضعنا الفيلم فى مشهد مثير وعنيف وضاحك فى آن واحد... ولكنه قبل كل ذلك يحمل رسالة أخرى للمتفرج الكبير... فهو يستخدم جبل ريتشمور الشهير استخداما رمزيا يتفق

مع رؤيته السياسية... فبدلا من الجبل الشامخ الهادىء المنحوت فى صخوره التماثيل الشهيرة لأبطال التحرير والاستقلال والثورة ضد العبودية : جورج واشنطن، بينيامين فرانكلين، ابراهام لينكولين. يتحول فى فيلم ريتشى - الغنى - إلى جبل يحمل اسم عائلة ريتشى وتجسد صخوره تماثيل البليونير وزوجته وابنه... ليصبح تايكونات المال هم المعادل المعاصر لأعلام التاريخ الامريكى!!

ويتفق الفيلمان على أن التحول الأكثر انسانية فى حياة ابطالهما من البيض لا يأتى إلا من خلال شخصيات من الأقليات الأمريكية تملك القدرة على أن تجعل الحياة أرحب وأوسع، فالضابط فى كوماندو يملك مشاعر جريحة فى ظل الصراعات العسكرية المتتالية التى يخوضها ولا يستطيع الشعور بالرضا والقناعة سوى فى أحضان ابنته وصديقته «الملونة» بعيدا عن جو المدينة وضجيجها، أما الطفل ريتشى فقد ولد فى اطار أنه الوريث الوحيد لامبراطورية والده، ومنذ رضاعته كانت تفرض عليه كلمات مثل « وول ستريت» و«سند قابل للتحويل» حتى كلبه الصغير اطلق عليه دولار ورغم أنه كان طفلا ذكيا قوى الخيال ودودا فإن ثروته لم تجلب له الشعور بالسعادة حتى يلتقى بالعاملة الفقيرة (ذات الاسم اليهودى) (دين كوسنسكى) وابنتها الصغيرة جلوريا. فالأم بمجرد رؤيتها له لم يبهرها ما يحيط موكبه من مظاهر الأبهة وإنما شعرت أنه طفل مسكين ينقصه شىء لا يمكن شراؤه بالمال، وبالفعل تنجح هى وابنتها ذات الشخصية المميزة فى مساندته معنويا.

ويتفق الفيلمان أخيرا على أن بطل الفيلم الأول شوارزينجر والفيلم الثانى كالكين يتقاضيان الآن أجورا فلكية ليس لها علاقة بقيمتها الفنية. فالممثل الكبير والصغير أصبحت تتحدد أجورهما حسب اقبال الجمهور على افلامهما التى تعكس فى المقام الأول امكانيات تكنولوجية مبهرة وأفكارا تدور فى دائرة مغلقة.



لى مارفن وشاك نوريس فى "قوة دلتا"



لقطة من سيف جديعون



لقطات من فيلم الهروب إلى الشمس ١٩٧٢ انتاج وإخراج مناحم جولان





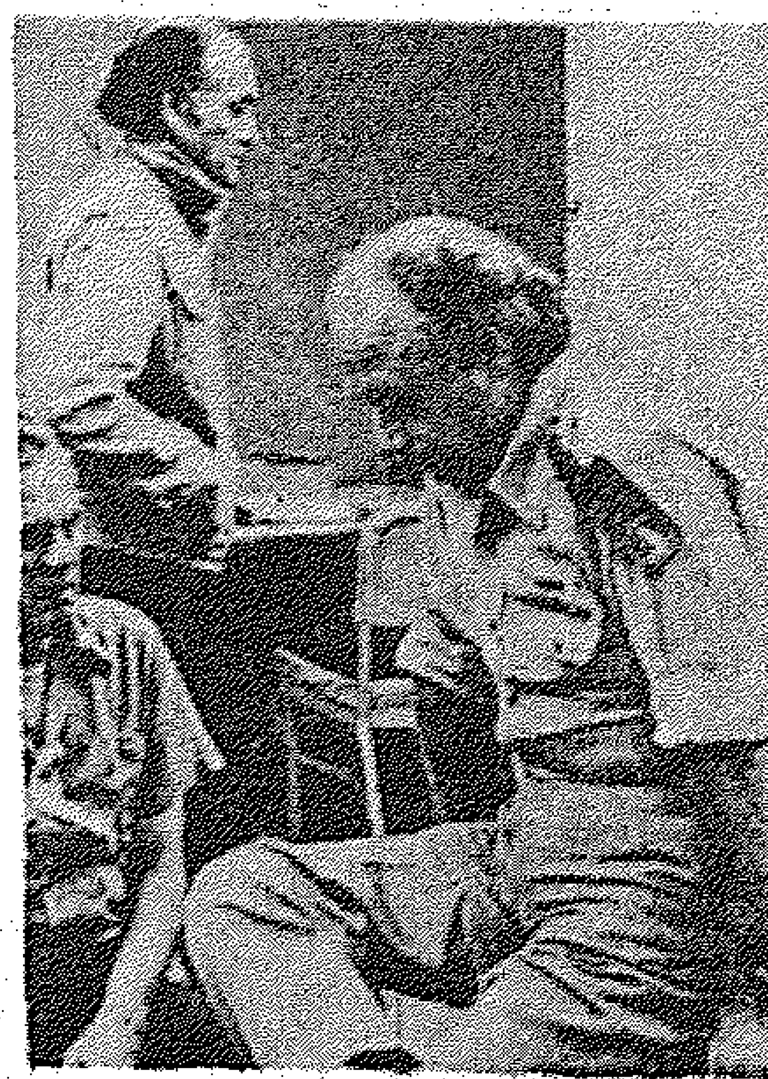
لقطتان من فيلم "عملية رعد" ١٩٧٧ انتاج واخراج مناحم جولان





لقطات من "انتصار فى عنتيبى ١٩٧٧ اخراج مارفين شومسكى







بيتراوتول الصحفى الامريكى عميل المخابرات فى "**برعم الوردة**" ١٩٧٤ اخراج **اوتوبريمنجر**



بول نيومان اليهودى الذى لا يقهر فى لقطتين من فيلم **الخروج** ١٩٦٠ اخراج **اوتو بريمنجر**





نخبة من النجوم الامريكيين والممثل الاسرائيلى
توبول فى لقطة من "**منزل فى شارع غاريبالدى**".



جورج كيندى فى دور عالم الكومبيوتر ذيل فى فيلم **العامل الانسانى** اخراج **ايدوارد ديمتريك**



أفاجاردنر وصوفيا لورين فى لقطتين من فيلم "**تقاطع كاسندرا**"



الباب الثالث

التخريب

الفصل الثامن : الإرهاب واستخدام القوى النووية
الفصل التاسع : النساء.. والعنف السياسي
الفصل العاشر : التخريب فى مواجهة المواطن الأمريكى

الفصل الثامن

الإرهاب واستخدام القوى النووية

عند التعامل مع الأفلام التى كان محورها الأساسى موضوع الإرهاب والتهديد النووى، علينا أن نضع فى الاعتبار الدور اليهودى فى استخدام العناصر الخاصة بهذا التهديد مثل نشر الأسرار النووية بين الدول الكبرى.. وتصنيع القنابل النووية فى إسرائيل.. واغتيال علماء الذرة العرب.. وتخريب المشروعات النووية العربية والمساندة النووية للدول المتحالفة مع اسرائيل مثل «جنوب افريقيا».. وأخيرا الهجوم الإعلامى المنظم والمستمر على الأعداء التقليديين لليهود وفي مقدمتهم : الألمان والعرب والروس قبل انهيار الاتحاد السوفيتى.

اليهود.. ونشر الأسرار النووية واغتيال العلماء

فبينما يختلق السينمائيون اليهود عشرات الأفلام عما سمى محاولات سرقة الأسرار النووية لصالح العرب أو الروس من خلال العلماء الألمان، نجدهم يتجاهلون تماما أهم عملية حقيقية فى مجال سرقة الأسرار النووية.. وهى العملية التى تعارف العالم على تسميتها «جريمة القرن» حيث قام الكيميائى الأمريكى اليهودى **«هارولد جولد»** - جاسوس أمريكا الأول للقنبلة الذرية - بنقل معلومات كاملة من الأبحاث الذرية الأمريكية إلى المخابرات السوفيتية، وكان جولد حلقة من مجموعة يهودية ساهمت فى هذه العملية منها ضابط الصف الفنى العسكرى **ديفيد جرينجلاسى** الذى كان يقوم بعمل نماذج أولية لهيئة القنبلة الذرية. وكان قد جند بواسطة **يوليوس روز نبرج** (شقيق زوجته) الذى جندته المخابرات السوفيتية. وتم إعدامه فيما بعد مع زوجته **ايثيل** بالكرسى الكهربائى للدور الذى قاما به.

إن «جريمة القرن» بما تشكله من أهمية سياسية لا مثيل لها.. وما تحويه من عناصر

سينمائية يندر أن يجد السينمائي شبيها لها.. حولتها أجهزة الإعلام اليهودية إلى مجرد حادثة سياسية عادية تدخل في نطاق القناعات الماركسية لمرتكبيها، ومن ثمة لا تعكس خيانة للوطن. أما نتائجها المرعبة في السباق الجسيم للتسلح النووي بين الكتلتين الشرقية والغربية فهو أمر لا يشكل أهمية ولا يسترعي الانتباه!!

والغريب أنه بعد ما يقرب من أربعين عاما من وقوع هذه الجريمة خرجت السينما اليهودية عن صمتها لتقدم فيلما بعنوان **«دانييل»** ١٩٨٢ للمخرج اليهودي الشهير **سيدني لوميت** حاول فيه تكرار المقولات المدافعة عن روزنبرج وزوجته من خلال قصة جيلين من الشباب اليهودي في الستينيات يحاولان مواجهة التناقض بين تقاليدهما اليهودية والأفكار الراديكالية والماركسية. وتجاهل «جريمة القرن» في السينما تبعه بالضرورة تجاهل دور إسرائيل وجهاز مخابراتها «الموساد» في عمليات سرقة اليورانيوم لتشغيل مفاعل «ديمونه» ودور إسرائيل في إنتاج السلاح النووي الذي يقدر الآن بحوالي ٢٠٠ رأس نووي. وهو تجاهل يقابله من ناحية أخرى احتفاء دعائي مغرض لكل ما يوحي بأي نشاط نووي عربي وتغليفه بمئات الأكاذيب في عشرات الأفلام المنتجة سواء في إسرائيل أو الولايات المتحدة وأوروبا.

كانت البداية في السينما الإسرائيلية من خلال فيلمين تم إنتاج ثانيهما بالاشتراك مع فرنسا. أما الفيلم الأول فكان بعنوان **«حقيبة القاهرة»** (١٩٦٥) أخرجه **مناحم جولان** مشيرا فيه إلى العملية الإرهابية التي كانت تستهدف إنهاء عمل علماء الصواريخ الألمان الذين وصلوا إلى مصر في بداية الستينيات لمساعدة **جمال عبد الناصر** في إنتاج صواريخ أرض - أرض لدعم قوة مصر العسكرية تأهبا لأية مواجهات محتملة في المستقبل. واعتمدت هذه العملية على بعث الموساد برسائل ناسفة إلى العلماء الألمان المشاركين في مشروع الصواريخ المصرية وإلى أسرهم، وإحداث جو من التخويف والإرهاب لإجبارهم على مغادرة مصر. ولقد انتهت هذه العملية في ١٥ مارس عام ١٩٦٣ وجاء على إثرها التفكير في استغلالها سينمائيا .

كانت قصة فيلم **«حقيبة القاهرة»** - كما أوردها كتاب **«فلسطين في السينما» لجي هينيبل ووليد شميط** تدور حول مايك ميريك عضو المخابرات الإسرائيلية الذي يكلف بمهمة في القاهرة.. وينجح في الالتحاق بالمركز الذري للصواريخ الذي يديره العالم الألماني «شليبن» ومهمته هي تصوير الخطط ثم حرقها، ويفاجئه كلوج مساعد شليبن فيقبض عليه

ويعرف مايك من ياسمين وهى عشيقة مدير الأمن المصرى والتى تعمل لحساب إسرائيل أنهم يبحثون عنه فيخطف ابنة العالم الألماني «هيلجا» ويطلعها على حقيقة نشاط والدها. تعطى هيلجا موعدا لأبيها فى منطقة أثرية بجانب روما . فيذهب وتحاول إقناعه بالبقاء فى أوروبا، ولكن رجال مدير الأمن المصرى «جابر» يختطفونها وأثناء محاولة مايك تخليصها يسقط فى يد القوات المصرية التى تضعه في حقيبة وترسله إلى القاهرة ولكنه ينجح فى الهرب ويقتل جابر ويحرر هيلجا ويأخذها مع والدها إلى إسرائيل.

والفيلم يحاول أن يقذف بالتأثير الإرهابى لعملية إرهاب إسرائيل للعلماء الألمان فى مصر إلى الجانب العربى.. ويحول عملية إنتاج الصواريخ المصرية إلى عملية نووية لا أساس لها فى الواقع.. ويضيف بعدا إعلاميا يبغى فى المقام الأول إدانة التعامل الألمانى مع العرب ويذكر العالم مرة أخرى بالدور الألمانى فى إبادة اليهود الذين تحولوا فى فيلم **مناحم جولان** إلى منقذين لهؤلاء الألمان!!

أما الفيلم الثانى فكان بعنوان **«انفجار وسط الليل»** وهو إنتاج اسرائيلى - فرنسى اخراج **باسكال بيتى** (١٩٦٦) وفيه ينقل التحذير من العرب إلى مستوى أوروبى آخر عندما يتهم العرب باختطاف ابنة مهندس فرنسى يرفض التعامل فى المشاريع النووية العربية. والمحصلة أن الفيلمين كانا من طراز دعائي واحد يبغى فى جوهره التهديد والتشويه لحساب اسرائيل.

ولقد اختفت بعد ذلك عملية تهديد العلماء الألمان في مصر من الأفلام السينمائية حتى عام ١٩٨١ عندما أعاد **جديعون جانانى** إثارة أحداثها فى فيلمه التسجيلي **«الموساد»**.، وفيه يقدم تغطية كاملة لملابساتها ومبررات حدوثها من خلال تعليقات حية لجواسيس إسرائيليين فى مصر من أمثال «وولفجانج لوتس» أو من خلال الراوى الرئيسى للفيلم وهو نفسه المؤلف والمخرج جديعون جانانى .

الراوى : أيار (مايو) ١٩٦٠ تحظى مؤسسة الموساد بشهرة عالمية.. قبض على ايخمان ببيونس ايرس وقدم للمحاكمة في إسرائيل (صور لإيخمان وشارع حيث كان يقيم فى الأرجنتين).. التهمة هى إبادة اليهود فى أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية.. شهرة أخرى حظيت بها بعد عامين. في هذا الوقت كان العلماء الألمان فى مصر (إطلاق صاروخ) هذا أحد الصواريخ المصرية الـ ٤ التى عرضت عام ١٩٦٠ فى الاحتفال بمرور ٨ سنوات على الثورة فى مصر (موكب الرئيس

جمال عبد الناصر) وبخطاب أمام جمهور متحمس شاهد العرض أعلن الرئيس ناصر أن الصواريخ يمكنها إصابة كل هدف إلى جنوب بيروت (إسرائيل) وسبب الخطاب قلقا فى إسرائيل. كان معروفا أن مصر تخطط عسكريا بمساعدة ألمانيا، لكن الإطلاع على آخر المعلومات حدث به إهمال. والعميل الإسرائيلى وولفجانج لوتس نشط فى مصر كمربى خيول ذى ماض نازى (صور متفرقة تصور لوتس فى مصر) لوتس ووكلاء إسرائيليون آخرون فى مصر وأوروبا. تم توبيخهم على إهمال الموضوع. فأرسلوا حالا معلومات مفصلة لإسرائيل. أكثر من ٢٠٠٠ فنى ومهندس وعالم ألمانى كانوا بمصر واشتغلوا بتطوير صواريخ أرض جو وأسلحة حربية غير تقليدية. ترأس المشروع الملقب ٣٣٣ البروفيسور وولفجانج بيلتس .

العميل الإسرائيلى وولفانج لوتس : تقرر أن نقنع العلماء الألمان بالرحيل. تلقوا رسائل تهديد بوجوب إيقاف نشاطهم وحين تجاهلوها أرسلت بضع رسائل ملغومة تحتوى على كميات كبيرة من المتفجرات . لم يكن القصد القتل بل أن تسبب جروحا بسيطة وإخافتهم، وكانت مساهمتى إرسال بضع رسائل كانت نتائجها فورية.

الراوى : نوفمبر ١٩٦٢ مصنع ٣٣٣ (صورة للمصنع) تتفجر رزمة ملغومة وتتسبب فى موت ٥ مصريين وجرح آخرين وتصاب سكرتيرة أحد العلماء بجراح بليغة (صورة للسكرتيرة ترقد بين الحياة والموت وقد فقدت نصف ملامح وجهها).

لوتس : إذا كان العلماء الألمان ينتجون «صواريخ» وأسلحة خطيرة، لتوجيهها إلى بلادى، ضد مواطنى بلادى لتتسبب فى موت الآلاف فيجب منعهم. وحاولنا القيام بذلك بشكل مهذب، وبرفضهم تحملوا النتائج.

الراوى : حققت الرسائل الملغومة أهدافها، غادر الألمان مصر الواحد بعد الآخر، وخطة ناصر لانتاج سلاح يضرب أهدافا حتى جنوب بيروت بدأت تنهار (صورة السكرتيرة الألمانية المشوهة) وستواصل امرأة تحمل النتائج حتى نهاية عمرها .

وهكذا يمزج جديعون جنانى بين القبض على ايخمان والتذكير بإبادة اليهود وبين الدور الإسرائيلى في مواجهة العلماء الألمان فى مصر من أجل التأكيد على مشروعية إرهابهم.. وما ينطوى عليه هذا المزج من الأحداث المعاصرة لإنتاج الفيلم (قصف المفاعل العراقى

وقتل علماء الذرة العرب) من دلالات تحاول تأكيد أسطورة اليد الطولى لإسرائيل في مواجهة أعدائها فى أى مكان من الكرة الأرضية.. وهى أسطورة تغذيها ليس فقط من خلال أحداث حقيقية تحدث هنا وهناك. ولكن أيضا من خلال تكثيف صورة البطل اليهودى السوبرمان في عشرات الأفلام القائمة على حوادث مفتعلة وغير حقيقية.

الدور اليهودى فى مقاومة الأخطار العربية !!

والسينمائيون اليهود لا يتحدثون عن موضوعات الإرهاب والأسلحة النووية فى السينما الإسرائيلية إلا بين الحين والحين.. ولكن نجاحهم الأساسى وما استطاعوا أن يحققوه ويصلوا إليه هو تقديم الشخصية اليهودية فى الأفلام الأوروبية والأمريكية وهى تحاول أن تضطلع بمكافحة المحاولات الإرهابية العربية فى نقل وسرقة المواد الذرية من البلدان الغربية إلى العالم العربى مع ما يصاحب هذه المحاولات من عناصر إدانة للشخصية العربية والعالم الإسلامى. ولن نجد سوى الشخصيات اليهودية بطولية السلوك والملامح وهى تستميت من أجل منع وصول اليورانيوم والبلوتونيوم إلى يد العرب في **«مؤامرة اليورانيوم»** (١٩٧٨) (اسرائيل – ايطاليا) **«هدف النسر»** (١٩٨٣) (ايطاليا – اسبانيا – المكسيك) **«العودة إلى المستقبل»** (١٩٨٥) (الولايات المتحدة).

وعلى النقيض من الوقائع التى تؤكد الدور الإسرائيلى فى إرهاب العلماء الألمان فى مصر وفى اغتيال علماء الفيزياء والذرة العرب بداية من **«د.سميرة موسى»** (١٩٥٣) **«د.سمير نجيب»** (١٩٦٧) **و«د. يحيى المشد»** (١٩٨٠) **و «د. سعيد بدير»** وغيرهم للحيلولة دون حصول العرب على ما توصلوا إليه من أبحاث علمية تفيد فى مجال الطاقة الذرية نجد السينما اليهودية تتجاهل هذه الحوادث جميعها – ولا يستثنى منها إلا فيلم «الموساد» لجدعون جانانى – بينما تقدم كما هائلا من الأفلام الخيالية لا هدف لها إلا التباكى على علماء الذرة اليهود الذين يختطفهم العرب والروس والألمان فى ظل ضرب من عناصر التوتر والوحشية تسبق اغتيالهم أو استغلال عبقريتهم لخدمة أغراضهم الإرهابية.. ومن هذه الأفلام **«عملية لندن»** (بريطانيا – الولايات المتحدة) (١٩٧٩). **«أولاد المجد»** (بريطانيا) ١٩٨٤ والفيلم الثانى يعد أضخم إنتاج سينمائى فى تاريخ القناة الثالثة فى التليفزيون البريطانى، وفيه يتحالف الفلسطينيون مع الجيش السرى الإيرلندى لاغتيال عالم يهودى

فى الطبيعة النووية (رود ستيجر) يزور لندن بدعوة من جامعاتها لإلقاء محاضرة عن كيفية استخدام الطاقة النووية فى خدمة السلام.. وكأن العالم الغربى كله يفتقد الخبرات في هذا المجال ولم يبق أمامه إلا الاستعانة بالخبرات الإسرائيلية التي تنشد السلام فى ظل إرهاب مستمر يفرضه العرب عليها .

وكما ذكرنا فإن الاستثناء الذى تعامل مع الإرهاب الإسرائيلى برؤية تسجيلية تمثل فى فيلم «**الموساد**» لجديعون جاناني. الذى حاول أن يقدم نقاشا يدعى الموضوعية حول امتداد دور إسرائيل فى اغتيال علماء الذرة العرب. وهو نقاش من حيث طبيعته المدروسة يشرح ما قامت به إسرائيل ويعترف به. فضلا عن قيامه ببلورة مبرراته خاصة بعد نسف المفاعل العراقى والأفران الخاصة به فى فرنسا، بل ويصل إلى قوة دفع أخرى توحى بأن مصر وإيران اتفقت أهدافهما مع الرؤية الإسرائيلية فى محاولة منع العراق من الحصول على سلاح نووى.

الراوى : (جديعون جاناني) يونيو ١٩٨٠ فندق ميرديان (صورة للفندق فى فرنسا) يعثر على جثة بالطابق العاشر حيث **الدكتور يحيى المشد**. مصرى ترأس المشروع العراقى للذرة. يناير ١٩٨١جثة **العراقى سليم سليمان** رجل الاتصال مع فرنسا بخصوص المشروع الذرى توجد غير بعيدة من باريس. ليست إسرائيل وحدها التى تحاول منع العراق من الحصول على سلاح ذرى . إيران ومصر تحاولان أيضا. مصادر فرنسية وعربية تدعى أن إسرائيل هى المسئولة. إنهم يعتمدون في اتهامهم على قضية العلماء الألمان في مصر بدعوى أن الظروف السياسية مشابهة .

وولفانج لوتس : (الجاسوس الإسرائيلى فى مصر سابقا) واضح أنه توجد شبهة لكن الدرجة تختلف. يطور العراقيون سلاحا ذريا يعرض المنطقة للخطر. حين توجد قنابل ذرية لدى مجانين فلا تدرى متى ينفجر الوضع. يجب وضع حد لذلك بكل ثمن.

الراوى : وهل ينفذ ذلك؟ (على صورة فولفانج لوتس)

لوتس : لا أدرى.

الراوى : اسرائيل لا ترد رسميا. كما فعلت سابقا حين اتهمت خدماتها الأمنية .. انعدام الرد أبلغ دليل (تظهر على الشاشة كلمة «الموساد.. عيون إسرائيل..»).

والنقطة التى يتعين أن نلاحظها فى مجال الحملة الإسرائيلية ضد امتلاك العراق للمقومات الفنية لصنع القنبلة الذرية. هى أن الاستراتيجية السياسية لأولئك العرب القادرين على تملك هذا السلاح والاحتفاظ به لم تساندها رؤية سياسية واعية بل إنها أكدت المزاعم الإسرائيلية خاصة بعد «غزو الكويت».. وهو الأمر الذى يسبب فجوة متزايدة بين الأنظمة العربية يستغلها أنصار إسرائيل من أجل تقليص الدور النووى العربى بوسائل تراوحت بين التهديد باستعمال القوة الغاشمة للدول الكبرى واستعمال القرارات السياسية غير المسبوقة من مجلس الأمن والأجهزة الأخرى للأمم المتحدة.. بينما استمرت اسرائيل فى امتلاك قنابلها الذرية ومعها الحجج السياسية البراقة حول الدولة الصغيرة التى يحيط بها عشرات الملايين من الوحوش الآدمية .

العودة إلى انعكاسات الإرهاب - د. مابيوز

فى عام ١٩٦٢ ظهر الفيلم البريطانى **«دكتور نو»** الذى جاء فى أعقاب سلسلة من الأفلام الشبيهة والمعروفة بأفلام **«دكتور مابيوز»** للمخرج الألمانى اليهودى **فريتز لانج** – كان آخرها فيلم **«العيون الألف للدكتور مابيوز»** (١٩٦١) كإنتاج مشترك بين ألمانيا الغربية وفرنسا وإيطاليا ليمثل بداية سلسلة أخرى عرفت بأفلام «جيمس بوند» وهو اسم عميل للمخابرات البريطانية يتلقى دائما الأوامر بمطاردة أعمدة الإرهاب العالمى مستعينا بأحدث ما وصلت إليه المخابرات البريطانية من أسلحة خفيفة ولكنها مؤثرة فى مواجهة كافة الاحتمالات والمخاطر وتعكس التقدم التكنولوجى الهائل للعالم الغربى .

واذا كانت سلسلة أفلام **«د.مابيوز»** قد وضعت مواد قانون الرايخ الثالث على أفواه عدد من الإرهابيين الألمان رغبة فى وضع النظريات النازية التى كانت تختفى وراءها رغبات شديدة فى نسف العالم بأحدث الأسلحة التدميرية فإن سلسلة «جيمس بوند» استبدلت شخصية د. مابيوز بمجموعة أخرى من العلماء الألمان – وأحيانا الروس – أسلحتهم الإرهابية تتركز فى الصواريخ والقنابل النووية، وأهدافهم تنحصر فى ابتزاز العالم والتهديد بتدميره من أجل إنعاش الطموحات النازية – أو الشيوعية – بالاستيلاء على العالم، أو وضع اتفاقيات الوفاق بين الشرق والغرب فى مواقف حرجة تعود بالعالم من جديد إلى سنوات الحرب الباردة .

ورغم أن سلسلة أفلام **«جيمس بوند»** اعتمدت على مؤلفات الجاسوسية التى كتبها المؤلف البريطانى الراحل **«إيان فليمنج»** فإنها بدت بالنسبة للسينمائيين اليهود وفى مقدمتهم المنتجون الرئيسيون لهذه السلسلة **«هارى سالتزمان» «البرت بروتشولى» «جاك شوارتزمان»** .. بمثابة محاولات حاذقة لتغليف الأفكار السياسية ذات الطابع الدعائي بجاذبية تكتسب ملامحها من بطولات خارقة لجيمس بوند فى مواجهة شر مطلق يمثل نظاما سياسيا يشار إليه برموز أو كلمات أو مواقف قصيرة يمكن تسريبها إلى المتفرج لتجديد هويته .

قد يكون الرمز مجرد خاتم ذهبى منقوش عليه «الصليب المعقوف» ويرتديه الإرهابى العجوز بلوفيلد المسمى «الشبح» فى أفلام **«أنت تعيش مرتين فقط»** (١٩٦٧) **«ماسات إلى الأبد»** (١٩٧١) **«أبدا لا تقل أبدا مرة أخرى»** (١٩٨٣) أو كلمات ترددها نفس الشخصية وتساهم جزئيا فى بلورة أهدافها «بسببى ستنشب الحرب ومتى أبيد الأمريكيون والروس فإن دولة عظمى جديدة ستسيطر على العالم» فيلم «أنت تعيش مرتين فقط». أو محاولة ربط الإرهابى الألمانى الشرقى زورين المتمرد على المخابرات السوفيتية من أجل الاستيلاء على مادة السليكون فى كاليفورنيا للسيطرة على صناعة الالكترونيات فى العالم فى فيلم «مشهد للقتل» بشخصية تعيد إلى الأذهان امتداد الشرور النازية وتأثيرها على الجيل الألمانى الجديد وتتجسد في شخصية مساعد زورين الطبيب العجوز كارل مورتمر القادم من معسكرات الإبادة النازية (الهولوكست) .

وتنتعش أيضا الأفكار النازية فى العلماء أو القادة الروس عندما يحاول «جيمس بوند» محاربة شرورهم وطموحاتهم المجدودة.. ففى فيلم « **الاخطبوط**» (١٩٨٣) نجد الألمان يساندون الجنرال الروسى أودوف فى محاولته نسف الوفاق بين الشرق والغرب بإلقاء قنبلة نووية على قاعدة أمريكية فى ألمانيا الغربية ارضاء لجنونه وتعطشه للغزو وإيمانه بأن الغرب منحل ومنقسم وليس لديه الشجاعة للمجازفة بانتقام ذرى فى ظل المظاهرات التى تجتاح أوروبا مطالبة بنزع السلاح الذرى.

والواقع أن جميع أفلام سلسلة «جيمس بوند» أظهرت حماسا منذ بادىء الأمر تجاه تصنيف عناصر الخير والشر. وإذا كان للشخصيات الألمانية نصيب الأسد من عدوانها، ففى الوقت ذاته تم تأسيس ملامح نمطية لعناصر فرعية تساند هؤلاء الألمان وأحيانا الروس وتنتمى إلى بلدان وجنسيات يتم اختيارها بعناية فائقة : العرب، الزنوج،

الآسيويون. ويتحتم على هؤلاء أن يأخذوا مكانتهم من قيم ذاتية تلتقى مع قيم قادتهم من الألمان أو الروس. وتحولهم إلى أدوات حيوانية تتسلط بالبطش على جيمس بوند وما يمثله من قيم خيرة. ولكن دائما ما يكون مصيرهم الموت الذى يدعو غالبا إلى السخرية.

انعكاسات جيمس بوند

ولقد ظلت معالجة التهديدات النووية فى أفلام «جيمس بوند» هى النموذج الأمثل لعشرات الأفلام الشبيهة.. وما زالت هذه النوعية سارية التأثير على المتفرج العالمى وتوضع أفكارها لتتعامل مع أوضاع سياسية وحالات معينة كلما نشأت.. ومن الواضح أنها لعبت دورا فى إنعاش الخيال الإنسانى. فعقب مرور فترة لا تتجاوز السنوات العشرين على ظهورها، أخذت تظهر في الأفق تحذيرات «حول إمكان استخدام المنظمات الإرهابية القوى النووية» .. ولا زال هذا البحث كما يرى خبراء الإرهاب والعنف السياسى مطروحا بإلحاح حول احتمال قيام المنظمات بتصنيع قنبلة نووية، أو أن يستولوا على واحدة منها، أو يسيطروا على مفاعل نووى ويهددوا مدينة بأسرها بالتدمير، أو باختصار احتمال وقوع الحكومات فى المستقبل ضحية الابتزاز بتهديد نووى.

وهذه الاحتمالات التى كان لسلسلة «جيمس بوند» الريادة فى اختلاقها لم يتأكد استخدامها حتى كتابة هذه السطور. ومع ذلك خلقت السينما اليهودية منها عدة أفلام مليئة بالرؤي السياسية والدعائية وتملك تأثيرا أقوى من تأثير الاجواء الخيالية لأفلام جيمس بوند.

وأيا كان الأمر فإنه فى السنوات الأخيرة كيفت الأفلام التى قدمها اليهود نفسها مع التفاصيل العلمية للأخطار المتوقعة فى حالة استخدام الإرهاب للقوى النووية. وكانت النتيجة حبكات شديدة التعقيد ولكنها قابلة للتصديق.. فهى إما عن الأساليب الإرهابية لامتلاك قنابل نووية صغيرة بهدف تدمير بعض المدن الإسرائيلية.. **«الخطأ هو الصواب»** ١٩٨٢ (الولايات المتحدة الأمريكية) أو قيام المنظمات الإرهابية الأوروبية بسرقة قنابل نووية أمريكية لصالح العرب **«القنبلة الزمنية»** ١٩٨٤ (الولايات المتحدة) أو استخدام القنابل النووية الصغيرة لنسف الوفاق السوفيتى الأمريكى **«البروتوكول الرابع»** ١٩٨٧ اخراج **ماكينزى** (بريطانيا).

وكان للهجمات الإرهابية المتخيلة على محطات المفاعلات النووية نصيب كبير فى أفلام متعددة الجنسيات منها الفيلم الاسترالى **«ساعة الصفر»** ١٩٨٤ وفيه يتتبع صحفى يهودي **(بارى نيومان)** منظمة إرهابية تحاول ابتزاز الحكومة الاسترالية بالتهديد بنسف مفاعل ذرى والقاء قنبلة ذرية على مدينة «سيدنى». وتحمله تحرياته إلي إحباط التهديدات الإرهابية وإبعاد الشبهة عن إسرائيل بعد أن اتهمها البعض بالحصول على يورانيوم مفقود للعمل في مفاعلها الذرى في صحراء النقب. **«جماعة مكافحة الإرهاب»** ١٩٨٨ (الولايات المتحدة) وفيه تقوم مجموعة من الشباب الليبى بالهجوم المسلح على القاعدة النووية فى ولاية انديانا انتقاما لقيام الولايات المتحدة بقصف بعض المدن الليبية. **«من يتجرأ يفوز»** ١٩٨٢ **(أن شارب** – بريطانيا) وفيه يستغل العرب والمسلمون أموالهم لتحريض الشباب الانجليزى المتمرد لخطف صاروخ نووى من الصواريخ التى وضعها الأمريكيون فى قواعدهم فى بريطانيا لإطلاقه على قاعدة الغواصات فى هولى لوك. **«مطلوب حيا وميتا»** ١٩٨٧ اخراج **جارى شيرمان** (الولايات المتحدة الأمريكية) ويصور محاولة لإرهابى يمنى يدعى مالك رحيم لاستغلال الدارسين العرب فى الجامعات الأمريكية من أجل تدمير إحدى القواعد النووية الأمريكية. وفى نهاية هذه السلسلة من الأفلام يصبح من الطبيعى أن نرى فيلما يدعو إلى التحريض على تدمير المفاعلات النووية العربية – المتخيلة – للاشتباه فى تعاملها مع الإرهاب الدولى **«النسر الحديدى»** ١٩٨٨ الجزء الثانى (كندا).

وكما سنرى تكاد تجمع هذه الأفلام على أن العرب هم العنصر المؤثر فى مجال هذه النوعية من الإرهاب، ولجوؤهم من قبل فى الأفلام السينمائية إلى التخريب والاختطاف وإطلاق النيران على الأبرياء والاغتيال يجعل «القنبلة النووية» مع ما يملكون من ثروات بترولية هى سلاحهم الأخير الأشد فتكا والأكثر تأثيرا. فهم كما تجمع هذه الأفلام قوم حقراء تنقصهم الشجاعة أو الشغف إلى المنطق الديموقراطى فى التعامل مع القضايا السياسية التي تواجههم، وعنصريتهم المتأصلة تجاه اليهود وإسرائيل تجعلهم يفعلون أى شيء!!

ودراسة الأفلام التى ظهرت فى أعقاب زيارة أنور السادات لإسرائيل ومقارنتها بالأفلام التى سبقتها أو واكبتها من سلسلة أفلام «جيمس بوند» تجعلنا نستنبط ملامح الأفلام التى تمتد موضوعاتها إلى واقع المعطيات السياسية وقت إنتاجها. فبينما شهد عام ١٩٧٧

- وهو عام الزيارة - فيلم **«الجاسوس الذى أحبنى»** وفيه يكلف جيمس بوند بالتعاون مع عميلة حسناء من المخابرات السوفيتية فى مهمة مشتركة للكشف عن أسرار اختطاف غواصة نووية أمريكية وغواصة نووية سوفيتية.. كان وراء اختطافهما عالم ألمانى «كورد جورجنس» يريد الاستيلاء على العالم وتسانده مجموعة من الإرهابيين المصريين والعرب.. سنجد العام التالى للزيارة ١٩٧٨ يشهد ظهور فيلم **«الصاروخ كروز»** وقد انتقلت فيه كل معطيات فيلم **«الجاسوس الذى أحبنى»** - فالتحالف بين المخابرات البريطانية والسوفيتية فى فيلم جيمس بوند تحول ليصبح بين المخابرات الأمريكية والسوفيتية. والغواصات المختطفة تحولت إلى صاروخ نووىّ سوفيتى من نوع كروز.. والإرهابى المخطط لهذا الاختطاف هو نفسه «كورد جورجنس» بعد أن أصبح بارونا ألمانيا يمارس أعماله المشبوهة فى إيران بمساندة مجموعة من الإيرانيين الملتحين!.

وهذا التشابه التام لايكتسب أهمية إلا عندما نتعرف على الهدف من وراء اختطاف الصاروخ النووى كروز من إحدى القواعد السوفيتية العسكرية. فعندما ينظر للهدف فى ضوء الوضع السياسى للأمة العربية، سنكتشف مدى الوعي بأهمية السينما كوسيلة دعائية مواكبة تماما للقرار السياسى اليهودى أو الإسرائيلى . إننا نكتشف أن خلف عملية اختطاف الصاروخ مجموعة من رجال الأعمال العرب، يودعون مبلغ ٥٠ مليون دولار فى بنك طهران الإيرانى لتمويل العملية من أجل قيام البارون بإطلاقه على جزيرة فينكس الإيرانية حيث يعقد مؤتمرا للسلام فى الشرق الأوسط يحضره رؤساء الدول البارزين تحت لواء الأمم المتحدة. ولأن إطلاق صاروخ نووى سوفيتى على مؤتمر دولى لابد وأن تكون له انعكاساته الحادة على العلاقة بين الشرق والغرب. لأنه أمام الصدمة المروعة لن يجد أحد الوقت للتساؤل.. وسيعود حتما الصراع بين السوفييت والأمريكان بعد أن أصبحا يتلمسان الطريق إلى الوفاق.. مما سيؤدى إلى نسف عملية السلام من أساسها!

وبعد سنوات قليلة من ظهور فيلمى «الشيطان الذي أحبنى » و«الصاروخ كروز» يسعى المخرج اليهودى **ريتشارد بروكس** إلى دمج «جيمس بوند» ومعطيات الثورة الخومينية بالصراع القائم بين العرب وإسرائيل في فيلم **«الخطأ هو الصواب»** الذى قام بالدور الرئيسى فيه الممثل **شين كونرى** - أشهر من لعب دور جيمس بوند فى السينما - وكان مأخوذا عن رواية بعنوان **«الملائكة المميتة» لشارلس ماكارى**. اذا أخذنا عنوان الملائكة دليلا فى عرض موضوع هذا الفيلم، فسنجد أن الملائكة هم هؤلاء المسلمون الذين يهبطون من

الطائرات ومن فوق أسطح ناطحات السحاب في نيويورك ليفجروا أنفسهم فى الفضاء احتجاجا على التدخل الأمريكى فى أمور المسلمين.. وطاعة لأولياء أمورهم الشقيقين العربيين «عوض» و«رفيق» ..أحدهما ملك إحدى البلدان العربية الغنية بالبترول الذى اكتشفه الأمريكيون، والثاني ثائر متمرد ضد الغرب.

كان الملك «عوض» **(رون مودى)** يختلف فى سلوكه الظاهرى عن «رفيق» .. فالفيلم يمهد لظهوره بمآذن المساجد.. وصوت الآذان. ثم رؤيتنا له وهو يصلى فى الصحراء مرددا الآيات القرآنية بوصفة «ابن الرسول» أما «رفيق» - **(هنرى سيلفا)** فقد كان ثائرا غاضبا ضد تدخل الغرب فى شئون المنطقة وفي شئون المسلمين.. ومع ذلك فكلاهما وجهان لعملة واحدة هدفهما الرئيسى إبادة إسرائيل، ويسعيان إلى شراء قنبلتين ذريتين من تاجر سلاح ألمانى **(هاردى كروجر)** لتحقيق أهدافهمها المضادة لإسرائيل فى ظل إيمانهما المطلق بأن «الجنة قريبة» وهى العبارة التى لا يسمح لأحد بدخول معسكراتهما الإرهابية إلا بترديدها.

وعندما يجد المحقق التليفزيوني الشهير «باتريك هال» **(شين كونرى)** نفسه منغمسا فى القضايا العربية - الإسرائيلية - بعد حياة حافلة عاصر فيها أهم الصراعات المحلية والعالمية .. تبدأ الأمور تتشابك بحيث يصبح فى حيرة من أمره.. فالقنابل الذرية المهددة لأمن اسرائيل أمر واقع لايمكن تجاهله. والإرهاب العربى ترسخت قواعده وإمكانياته ولابد من ردعه، ولكن الأمر الذى يتعذر فهمه هو الصراعات داخل الإدارة الأمريكية. فالمخابرات الأمريكية تقتل «الملك عوض» في محاولة لتوريط الرئيس الأمريكي في حرب فى الشرق الأوسط. والمرشح المنافس لرئيس الجمهورية فى الانتخابات القادمة يحاول شراء القنبلتين الذريتين لاستغلالهما في ابتزاز الرئيس. وهكذا تتحول مصائر الشعوب إلى لعبة فى يد الإرهاب العربى من ناحية والتآمر فى كواليس السياسة الأمريكية من ناحية أخرى، والضحية في جميع الأحوال هى إسرائيل!!

ويشير **ريتشارد بروكس** إلى الصراعات التى يمارسها الأغيار سواء من المسيحيين أو المسلمين، من أجل تأكيد حتمية وجود الكيان الصهيونى وفي ظل أى ممارسات تقوم بها إسرائيل. ويستعين فى ذلك بالحوار المتبادل بين المحقق التليفزيونى «باتريك هال» والثائر الإرهابى «رفيق» .

رفيق : لا تعليق. كل هؤلاء الأجانب جواسيس.. وربما أنت أيضا.

هال : ولماذا تثق بى؟

رفيق : (ضاحكا) التليفزيون يصل للملايين. لذلك أنت صديقى.

هال : تحاول استغلالى؟

رفيق : أنا أحب الصراحة.

هال : الغريب أنك شقيق الملك عوض.

رفيق : وما وجه الغرابة فى ذلك؟ نحن نخطط لرفعة الإسلام.

هال : أنتما معا؟

رفيق : لم لا؟

هال : الملك عوض يستخدمْ كلمة الله. وأنت تستخدم الإسلام .. مارأيك فى الإرهاب؟

رفيق : ما هو الإرهاب بالنسبة لك؟

هال : ضحايا أبرياء. سياسيون قتلى.

رفيق : مثل ما صنعه البلجيكيون فى الكونغو؟ والفرنسيون ضد نيجيريا . واليابانيون في منشوريا؟ .. والبريطانيون ضد أمريكا؟.. والايرلنديون ضد البريطانيين؟ وموسولينى ضد أثيوبيا؟ .. ومثل ما صنعه هتلر ضد اليهود؟ وما صنعه اليهود معنا؟.. مثل الأمريكيون عندما ألقوا بالقنبلة على هيروشيما؟ هل الإرهاب ينطبق على هذه الأحداث؟

ومن الإغراق فى التبسيط القول بأن كلمات رفيق تنمو من خلال أحداث تاريخية يبغى الفيلم تسجيلها بأمانة حتي ولو كانت ضد اليهود.. ربما لو كان رفيق فلسطينيا لأصبح الأمر كذلك.. ولكن تصويره كعربى خليجى يعيش في مجتمع يقوم على التعصب من أجل خطته لإعادة شعلة «الإسلام» باستخدام قنبلتين نوويتين يركز الفيلم أن القوة التدميرية للواحدة منها أكثر أربع مرات من قنبلة «هيروشيما» كلها أمور تؤكد أن نزعته إلى التعصب من الممكن أن تدفعه إلى أن يكون خطراً ليس على إسرائيل فحسب ولكن على كل إنسان لا ينتمى إلى الإسلام!

الوفاق فى مواجهة العرب

وبديهى أن التحالف الروسى – الأمريكى الذى قدمه اليهود فى بعض الأفلام لا يعكس ظاهرة ممتدة فى أفلام ما بعد الوفاق.. الواقع أنه تحالف مصطنع خلق خصيصا من أجل مواجهة العرب بدليل أنه فى ظل أزهى سنوات الوفاق كثف السينمائيون اليهود حملتهم

الشرسة ضد الشعب السوفيتى فى عشرات الأفلام بهدف ابتزازه من أجل مساندة قضية هجرة اليهود السوفيت إلى اسرائيل.. وكان لأفلام مثل **«المهمة الأخيرة»** اخراج **بول الموند** (كندا - ١٩٨٠). **«الحرب العالمية الثالثة»** اخراج **ديفيد جرين** (الولايات المتحدة - ١٩٨٢) **«حديقة جوركى»** اخراج **مايكل ابتد** (الولايات المتحدة - ١٩٨٣) **«موسكو على ضفاف الهدسون»** اخراج **بول مازورسكى** (الولايات المتحدة - ١٩٨٤) **«الفجر الأحمر»** اخراج **جون ميلوش** (الولايات المتحدة - ١٩٨٤) **«جولاج»** اخراج **روجريانج** (بريطانيا ١٩٨٥) **«الليالى البيضاء»** اخراج **تايلور هاكفورد** (الولايات المتحدة - ١٩٨٥) **«روكى ٤»** اخراج **سيلفستر ستالونى** (الولايات المتحدة - ١٩٨٥) **«غزو الولايات المتحدة الأمريكية»** اخراج **جوزيف زينو** (الولايات المتحدة - اسرائيل ١٩٨٥) **«الأضواء الحية»** إخراج **جون جلين** (بريطانيا - ١٩٨٧) **«رامبو ٣»** اخراج **بيتر ماكدونالد** (الولايات المتحدة - ١٩٨٨).. كان لها تأثير واضح على رواد السينما سواء فى الولايات المتحدة وأوروبا.. الأمر الذى جعل الوفاق بين السوفيت والأمريكان شيئا مختلفا عن الوفاق بين السوفيت واليهود.. حتي ولو كان هؤلاء اليهود من المواطنين الأمريكيين. ويتناقض الموقف عندما يأتى التحالف من أجل مواجهة العدو العربى.. للدرجة التى جعلت أحد الأفلام الهامة فى مجال عرض بشاعات الحرب النووية على الإنسان، وهو فيلم **«اليوم التالى»** ١٩٨٣ للمخرج اليهودى **نيكولاس مائير** يطرح مقولة على لسان بعض الشباب الأمريكى مؤداها رفض قيام الحرب النووية بسبب الصراعات بين أوروبا الشرقية والغربية والترحيب بها إذا كان العدو عربيا، مما يزلزل الهدف الإنسانى الذى يدعيه الفيلم. فالتعامل مع الإنسانية أمر لا يتجزأ.. والقول بغير ذلك هو التعصب بعينه.

ويتصاعد التحالف الروسى - الأمريكى فى مواجهة العرب فى الجزء الثانى من فيلم **«النسر الحديدى»** ١٩٨٨ فهو يستكمل النجاح الجماهيرى الذي حققه الجزء الأول فى عام ١٩٨٦.. وكلاهما شاركت شركات **«كانون»، «وارنر»، «كولومبيا»** فى توزيعهما فى أرجاء العالم وتم تصويرهما ما بين الولايات المتحدة وكندا وإسرائيل، وأخرجهما المخرج الكندى الأصل **«سيدنى فيورى»** أما بطولتهما فكانت للممثل الأسود **«لويس جوسيت»** الذى تلقفته شركة **«كانون»** الإسرائيلية بعد قيامه بدور «السادات» فى المسلسل التليفزيونى المعروف بنفس الاسم.. لتحوله إلى بوق لدعايتها بعد أن كانت كل الدلائل تؤكد أنه سيصبح «أعظم» ممثل زنجى أنجبته السينما الأمريكية خلال تاريخها الطويل.

وفي الفيلمين يلعب «جوسيت» دور طيار أمريكي يدعى «سنكلير» ويشتهر بين زملائه باسم «شيبي» بمعنى الثرثار أو المبتهج.. وهما صفتان تتحولان إلى جدية وقوة خاصة عندما يقود طائرته الـ اف ١٦ لقصف الأراضي العربية وصد الابتزاز والإرهاب الدولي.

يساند «سنكلير» في الفيلم الأول صبيا في السادسة عشرة من عمره لإنقاذ والده الطيار الأمريكي الذي وقع أسيرا في يد العرب وحكم عليه بالشنق بعد محاكمة صورية اتهم فيها بانتهاك المجال الجوي العربي بغرض التجسس، و«سنكلير» لا يقوم بمغامراته العدائية لإنقاذ الطيار الأسير إلا عندما يكتشف أن القيادة الأمريكية تتقاعس عن إنقاذه لأسباب جعلت الموضوع بين الساسة والعرب كلعب الكرة ولكن بطريقة اسمها المفاوضة لصالح الابتزاز العربي.

أما في الفيلم الثاني فقد أصبح «سنكلير» مسئولا عن متحف الطيران الأمريكي. ولكن خبرته السابقة في الطيران فوق الأراضي العربية والتعامل مع الطائرات الميج وإسقاطها، جعلته المرشح الوحيد من القيادة الأمريكية لإنجاز عملية جديدة فوق الأراضي العربة تسمى «النجوم السوداء» وهي عملية حظيت بموافقة الزعيمين السوفيتي والأمريكي، ومن شروطها مشاركة الطيارين السوفيت والأمريكان في تنفيذها مما يضفي عليها أهمية إضافية تساند تخفيف حدة التوتر بين البلدين.. فما هي هذه العملية الخطيرة التي جمعت شمل القوتين العظميين لأول مرة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية!

تدعى أحداث الفيلم أن جهازي المخابرات في البلدين اكتشفا وجود مجمع في دولة عربية مكون من مفاعل نووي عالي الكفاءة.. إن تُرك يعمل سيدمر كل المناطق بامتداد مئات الأجيال، مما يعني خطورة مؤكدة على إسرائيل ، كما أنه مزود بقواعد صواريخ يصل مداها للمناطق المزدحمة بالسكان في الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة وبأن هذه الصواريخ ستزود برؤوس نووية لتكون معدة للانطلاق في أي وقت.. مما يحتم تدميرها بشكل شامل وإثبات أن الاتحاد السوفيتي وأمريكا يمكن أن يعملا سويا كدولة واحدة!

ويستعرض الفيلم المشكلات التي تواجه سنكلير من أجل الجمع بين الأعداء القدامى... وهي مشكلات تتفاقم مع وقوع الطيار الأمريكي «كوبرا» في غرام الطيارة «السوفيتية» «زيانكو» التي تتردد في الاستسلام لعواطفها :«إننا مختلفون أكثر مما تخيلت. إني أطير من أجل أهلي وليس لنفسي لأحميهم من...» فيكمل كوبرا. «من الأعداء مثلي.. ولكنه هل أبدو عدوا يا زيانكو»..؟

ويلتقط الفيلم هذا التساؤل ليؤكد أن العدو الحقيقى لهذين العاشقين هو الإرهاب العربي.. مما يجعل هدفهما الأول هو تدمير القاعدة النووية العربية بعد أن نجح الشاويش الأمريكى اليهودى «دتمان» فى تفجير نظام التوجيه فى قاعدتها الخرسانية.

واحتفالا بالانتصار يوزع «وسام النسر الحديدى» على المشاركين فى العملية مع رسالة من الزعيمين الأمريكى والسوفيتى تقول :

«نحن هنا لنهدى هذا النسر للجنود الذين انتصروا فى هذا الحدث التاريخى الذى يطل على كل منا فيه الانتصار فى المعركة الكبرى التى ترتفع فيها الأعلام التي توحد شعوبنا.. هذه المعركة ليس مكانها ساحات الحربْ ولكن قلوبنا وعقولنا.. وإذا كان لنا أن نزهو بالنصر ربما لتجاور هذه الأعلام لتطوى تحت راية جديدة».

وينتهى الفيلم والعاشقان كوبرا وزيانكو ينتظران الرحلة المرتقبة للطيارين الأمريكيين لزيارة موسكو فى إطار برنامج لتبادل الطيارين فى الدولتين.!

مابعد الانهيار وحرب الخليج

وخلال التسعينيات أصبح الانهيار السوفيتى وحرب الخليج منطلقا جديدا لموجة من أفلام الإرهاب والتهديد النووى.. ولعل من أهم هذه الأفلام فيلم **«العين الذهبية»** المأخوذ من شخصية «جيمس بوند» (١٩٩٥) **«المنطقة المظلمة»** (الجزء الثانى من فيلم تحت الحصار– ١٩٩٥) .

وفيلم «العين الذهبية» رغم أنه يعتمد على قصة **لمايكل فرانس**، فإن مواقفه تكاد تتشابه إلى حد بعيد مع مواقف قدمت فى أفلام جيمس بوند السابقة والمأخوذة عن مؤلفات أيان فليمنج. الاختلافات ربما تكون فى التفاصيل السياسية وطبيعة العلاقات بين الشخصيات وأخيرا طبيعة الإمكانيات التقنية متزايدة التأثير والإبهار.

و«العين الذهبية» هو اسم قنبلة نووية روسية تصدر عنها موجات مشعة تؤدى إلى تفجير الأقمار الصناعية وأجهزة الاتصالات والكمبيوتر، وعندما تسرق من روسيا يكون الهدف هو اطلاقها فوق لندن لمحو سجلات البنوك والسكان والاقتصاد وكل المقومات الحضارية مما قد يعيد بريطانيا إلى العصر الحجرى. فكرة خيالية ولكنها تؤدى إلي معطيات واقعية.

لقد دخل بوند معركة إنقاذ بريطانيا وهو يحمل توصيات بأن يلغى حزازات الحرب الباردة وأن يتجاهل مبدأ الثأر لما حدث له من أعداء الأمس، ولكن الواقع كان أقسى من هذه المثاليات، فأعداء اليوم هم أعداء الأمس فى ظل مجتمع فقد توازنه تماما وأصبح الولاء فيه يخضع لاقتصاد السوق الحرة ولمن يدفع أكثر.. فينحرف العلماء وجنرالات الجيش ويتحول عملاء المخابرات الروسية إلى أعضاء بارزين فى صفوف المافيا، وتطفو صراعات الأقليات التى تنجح فى استغلال كل مواطن الضعف فى روسيا الحديثة من أجل تحقيق طموحاتها القديمة. ويركز الفيلم على الأقليات القوقازية التي اضطهدها ستالين وغدر بها الانجليز خلال الحرب العالمية الثانية، ولا أعتقد أن اختيار زعيم الإرهابيين فى الفيلم لكى يكون قوقازيا يحمل الجنسية البريطانية وكان يعمل خلال الحرب الباردة مع المخابرات البريطانية مجرد اختيار عشوائي، بل إنه يشير إلى أن الأقليات التى تعيش فى المجتمع الأوروبى سواء فى الشرق أو الغرب من الممكن أن تتحول إلى قنابل موقوتة فى ظل «ضغائن الأمس» المترسبة منذ أيام الشيوعية فى الشرق أو الاستعمار فى الغرب. وليس غريبا أن نجد الفيلم بينما يدين الأجداد من القوقازيين بالتعاون مع النازى خلال الحرب العالمية الثانية، يدين الأبناء بتسليح العراق أثناء حرب الخليج.

يكاد يتشابه فيلم **«تحت الحصار»** (الجزء الثانى) فى كثير من مواقفه وشخصياته مع فيلم جيمس بوند **«العين الذهبية»**. ففى الفيلمين هناك قمر صناعى له قوى إشعاعية مدمرة يتم الاستيلاء على شفرته ونظم تشغيله لابتزاز الحكومات والتهديد بنسف إحدى العواصم الأوروبية أو الأمريكية. الإرهابى المدبر لهذه العلميات كان ينتمى في الفيلمين للأجهزة الحكومية قبل أن يتمرد عليها ويستغل خباياها للإضرار بها، ولأن هذا الإرهابى أصبح من عملاء الشيطان فلابد أن يكون له فى الفيلمين علاقات وثيقة بالشرق الأوسط. فى فيلم جيمس بوند نجده يساند العراق أثناء حرب الخليج.. أما فى **«تحت الحصار»** فيصبح له عملاء من دول الشرق الأوسط (وهنا يجب ملاحظة أن تعبير الشرق الأوسط في السينما الأمريكية لا يسرى سوى على البلدان العربية فقط!) وفى الفيلمين يتم نقل نظم التحكم وإدارة عمليات التهديد والتوجيه الالكترونى لأشعة القمرين من داخل قطار ركاب متحرك.. أما التشابه الأخير فهو أن الفيلمين من اخراج اثنين من النيوزيلنديين الأول هو **مارت كامبيل** مخرج «العين الذهبية» والثانى هو **جوف ميرفى** الذى يعد «تحت الحصار» (الجزء الثانى) هو فيلمه الأمريكى الثالث بعد أن قدم فيلما عن الغرب الأمريكي وآخر من أجواء

الفانتازيا والخيال العمى.. المهم أن «كامبيل» و«جوف» كان من الطبيعى أن يحققا طموحاتهما فى السينما العالمية طالما أن مواهبهما تساندها قوى «أبناء العم»!!

غير أن عناصر التشابه بين الفيلمين يقابلها اختلافات جوهرية فى ملامح البطلين، فبينما نجد «بوند» ما زال عميلا للمخابرات البريطانية يتحرك بأوامرها ومساعداتها التكنولوجية المتطورة نجد كيسى رايباك **«ستيفن سيجال»** فى الجزء الأول والثانى من **«تحت الحصار»** يحاول أن يبتعد عن أجواء العمليات العسكرية.. ورغم أنه من قادة الصاعقة القدامى وخبير دولى فى مقاومة الإرهاب وحاصل على الأوسمة من البحرية الأمريكية ومعلم لا مثيل له لأساليب وفنون القتال فإنه يفضل العمل كطباخ فى البحرية الأمريكية..يصنع أفضل الأطعمة للجنود ربما ليحقق متعة الحياة للاخرين بعيدا عن عناصر الموت التى يريد تحويلها إلى مجرد مذكرات وحكايات تروى كعبرة لمن يرفع رايات العنف والدماء.

ومع ذلك فالمصادفة هى التى تحول رايباك فى الفيلمين إلى أداة ساحقة لكل عناصر الإرهاب سواء عندما تغزو السفينة التى يعمل عليها فى الجزء الأول من «تحت الحصار» أو قطار الركاب الذى يستقله مع ابنة أخيه «سارة» فى رحلة للاستجمام في الجزء الثانى. إن رايباك كما يجسده النجم اليهودى «ستيفن سيجال» قاسى الملامح لايحب الثرثرة، وفى جميع مواقفه نراه حادا قاطعا كالسيف. إنه من طراز مثالى ولون رفيع، لقد كان قويا جسورا ذكيا ولكنه أيضا كان رجلا تتوافر فيه العناصر الإنسانية وأحاسيسه العائلية تجاه ابنة أخيه حية ومسئولة. كما لن نجد له علاقات غرامية عابرة مثل جيمس بوند. المهم أنه ينجح في تقديم أكبر جرعة من العنف بينما يتوارى وراء مبادىء وأفكار تناهضه.!

ونغمة السيناريو المراوغة تصور لنا رايباك باعتباره الرجل الوحيد القادر على فهم الأجهزة العسكرية بعد أن وعى سلبياتها وطبيعة رجالها وما يتصفون به من قصور وأنانية وجهل. وتأتى حادثة الابتزاز المفاجئة لتؤكد للمتفرج بشكل غير مباشر صدق رؤيته فالإرهابى المجنون الذى يهدد العالم بالقمر الإشعاعى المدمر هو نفسه صاحب اختراعه حينما كان يعمل فى البنتاجون. وعندما يسأل أحد القادة : من المتسبب في توظيف عالم مجنون بالجيش ؟يأتيه الرد سريعا من ضابط آخر «لأن العقلاء لا يصنعون أسلحة مثل هذا».. وهو ما يعنى أن الجنون الحقيقى قد تلبس العسكرية الأمريكية قبل أن تصيب المخترع المنفذ لرغباتها. وتتضاعف هذه الرؤية الهجومية عندما يهدد الإرهابى بإبادة مدينة

واشنطن من خلال تدمير مبنى البنتاجون بما يكفى لنسف المفاعل الذرى الذى يزعمون عدم وجوده، مما يوحى بأن العسكريين قد جعلوا مقر قيادتهم قنبلة موقوتة وسط ٨ ملايين مواطن من أبناء العاصمة الأمريكية وأن تهديدهم للعاصمة قد سبق فى واقع الأمر تهديد الارهابى لها.

ووسط أجواء العنف والدمار والتهديدات المميتة يغرينا الفيلم بالمقارنة بين عدة مشاهد تعكس العنصرية تجاه الزنوج، فبينما تخلو قاعدة اطلاق القمر الصناعى من أى زنجى بين المئات من البيض.. مما يعتبر دليلا إما على عنصرية البيض أو على التخلف العلمى للزنوج.. فسنجد من ناحية أخرى بعض الزنوج بين المجموعة الإرهابية المهاجمة للقطار. وهناك أيضا الحمال الزنجى الأبله المذعور الذى يصفه أحد الإرهابيين بأنه كالصرصور الذى يجب سحقه، بينما يختلف الأمر بالنسبة لرايباك.. فهو يكتشف بسهولة أن الحمال الزنجى وغد وأنانى وجبان بلا نفع ومع ذلك يحاول تدريبه على مواجهة العنف والاستفادة من معلوماته القليلة عن القطار ودفعه إلى التكيف مع روح المغامرة والدفاع عن النفس.. وبالفعل ينجح فى أن يخلق منه رجلا حقيقيا!!

وفى النهاية كان رايباك المقاتل ذا الخبرة والموارد التى لا تنتهى من الأفكار والذى تمتلىء جعبته بالحيل القتالية النادرة، كان مثالا للإنسان القادر فى اللحظات الحرجة على تأكيد عدم أنانيته. إنه يهتم بإبعاد أكثر من مائتى رهينة داخل القطار دون أن يضع فى حسابه ابنة أخيه الشجاعة «سارة» التى جعلها الإرهابيون طعما لاصطياده..إنه يعمل من أجل الجميع.. بينما يعكس سلوك القيادة العسكرية قمة الأنانية فى تعاملها مع أرواح البشر. بل إننا نجد أحد أفرادها يطلب من زوجته تليفونيا الهرب من واشنطن المهددة بالدمار دون أن تخبر جيرانها .

لقد استطاع المنتج والممثل اليهودى «ستيفن سيجال» فى فيلمه أن يجعل العالم يتضاءل ويتضاءل ويتحول إلى غابة من الوحوش ليس فيها بشر سوى «رايباك» وابنة أخيه «سارة»!..

الفصل التاسع

النساء.. والعنف السياسى

ما من سبيل للفصل بين موقف المرأة من الحرب وحركات التحرير وأوضاع الارهاب والعنف السياسى القائم فى العالم. فالنساء على الدوام من العناصر الفعالة فى كل هذه الأنشطة سواء فى المجتمعات المتحضرة أو النامية. وسنجدهن يلعبن دوراً مؤثراً فى التشكيلات الارهابية المعاصرة مثل «بادر ماينهوف» «الألوية الحمراء» «إيرا الأيرلندية» «العمل المباشر الفرنسية» «الجماعات الفلسطينية» الخ. كما كان للمرأة اليهودية دور بارز فى هذا المجال. سواء بتواجدها فى المنظمات الارهابية الاسرائيلية مثل «البتار»، «الهاجاناة»، «شتيرن» أو مشاركتها فى الحركات الدموية العالمية مثل الحركة الروسية المعروفة بالنهليستية وهى أكثر الحركات الدموية التى عرفها التاريخ خاصة بعد قيامها باغتيال القيصر اسكندر الثانى عام ١٨٩١.. وأيضا دورها فى عمليات ارهابية شهيرة منها محاولة الفتاة اليهودية دورا كابلان اغتيال لنين عام ١٩١٨، ومشاركة الاسرائيلية سيلفيا رافائيل فى اغتيال أبرز القيادات الفلسطينية منذ السبعينيات بحجة الانتقام لأحداث ميونخ.

ومن تكرار القول أن نذكر أن السينما العالمية تعاملت مع اليهوديات فى مجال موضوعات الارهاب والعنف السياسى.. إما كضحايا للارهاب الألمانى والعربى والروسى.. أو بطلات يمارسن الارهاب المشروع من أجل تحقيق استقلال اسرائيل من الاستعمار الانجليزى.. أو عميلات يتميزن بالذكاء والجسارة فى الأجهزة الأمنية الأمريكية والاسرائيلية أو المنظمات الدولية الخاصة بمكافحة الارهاب فى العالم.. وفى جميع الأحوال سنجدهن «مختلفات» عن بقية النساء. ومن الخطاء بمكان مقارنتهن بغيرهن من نساء العالم فى ظل مفهومهن عن أفضليتهن سواء كن ضحايا أو جناة.. ولقد شاهدنا هؤلاء النسوة فى البداية «ببشرة سمراء بفعل الشمس ومناكب عريضة ويرتدين البدل الكاكى ذات المقاس الواحد»(١) وهن يستمتعن برواياتهن عن الصمود والعظمة الفريدة فى قتالهن

للانجليز والعرب داخل اسرائيل أو المناطق المحيطة بها: **«سيف الصحراء»** ١٩٤٩، **«فى أعقاب ظل عملاق»** ١٩٦٦ **«جوديث»** ١٩٦٦ والفيلم الأخير كتبه الروائى الانجليزى **لورانس داريل** صاحب «رباعية الاسكندرية» بعد رحيله الى اسرائيل لكتابة قصة عن تجربة المرأة اليهودية فى الكيبوتز ودورها فى مقاومة العرب وعملائهم من النازى.

لقد ظهرت «جوديث» كما كتبها داريل وقامت بتمثيلها النجمة الايطالية العالمية **«صوفيا لورين»** كامرأة صلبة ليست على استعداد للتنازل عن انتقامها من زوجها النازى جوستاف شيلر بعد أن ذهب الى دمشق فى أعقاب الحرب العالمية الثانية لمساعدة العرب فى حربهم السرية ضد اسرائيل «كانت ذكرياتها الأليمة عن دور زوجها فى ايداعها معسكر داشاو للابادة ورغبتها فى بناء دولة اسرائيل دافعان لها لحمل السلاح ومشاركة مجموعة اسرائيلية بقيادة آرون سيشن **(بيترفينش)** للذهاب الى دمشق واغتيال شيلر ووضع الأمور فى نصابها الطبيعى بعد تخريب المراكز العسكرية السورية. ولتستشعر أثناء العودة الى أرض اسرائيل دفء العاطفة تجاه آرون الذى يودعها من أجل مهمة أخرى ضد العرب وهو يقول : «سوف نحيا»[٢].

وتصور السينما خلال السبعينيات والثمانينيات نساء يهوديات على وعى لا يصيبه التغيير حول حتمية مواجهة الارهاب بالارهاب.. والسعى الى خلق عالم يتبدل من أجل تحقيق الأهداف اليهودية العامة.. وفى جميع الأحوال عليهن التميز عن الأخريات بالشجاعة والذكاء والعظمة والنظرة الثاقبة.

وفى العديد من الأفلام سنجد كفة اليهودية المثقفة أو ذات المزاج الفنى المرهف هى الراجحة. فشخصيات مثل كارين كارلسون ابنة امبراطور النشر والصحافة فى اوروبا فى فيلم. **«مثمن الزوايا – أكتاجون»** ١٩٨٠، والكاتبة اليهودية **(مارجوت كيدير)** فى **«معطف المطر»** ١٩٨٣. وعارضة الأزياء **(ناستاسيا كينسكى)** فى **«معرض للخطر»** ١٩٨٣، والمغنية هانا **(تبرى جار)** فى **«امسك ملكا»** ١٩٨٤ والمسئولة الاعلامية **(باربارة كاريرا)** فى **«الاوز البرى»**[٣] ١٩٨٥، والكاتبة الرومانسية جين وايلدر **(كاثلين تيرنر)** فى **«جوهرة النيل»** ١٩٨٥ .. جميعهن يحاولن بفطنتهن وشجاعتهن تحطيم أوهام العناصر الارهابية التى تحاول تهديد العالم أو تهديدهن المباشر.. فهن يشرعن بحماس فى مواجهة هذا الارهاب سواء باستخدام «مرتزقة» طيبين أو بالدفاع عن النفس فى مواجهة الاساءات التى يمكن أن يقترفها الارهابيون ضدهن، دون أن يضعن العواقب الاشد خطورة فى حسابهن امام رغبتهن فى الذود عن كرامتهن.

وليس من قبيل المصادفة أن نجد النماذج السابقة - باستثناء فيلم «أمسك ملكا» - تدور أساسا حول الارهاب الدولى الذى تناصره الجماعات العربية فى اوروبا.. أو يمارس داخل المنطقة العربية من خلال حكام من أمثال «عمر خليفة» فى فيلم **«جوهرة النيل»** فهو ديكتاتور جلف متحمس للوصول الى مكانة اجتماعية وسياسية رفيعة. وعندما ترفض الكاتبة اليهودية جين وايلدر الإذعان لجبروته من أجل أن تكتب له قصة حياته بالصورة اللائقة بحجة أن الصحافة الغربية لا تفهم روح آرائه.. نجده يتحول الى وحش كاسر لا يحد من ارهابه سوى تحالف جين وايلدر مع صديقها **(مايكل دوجلاس)** والحاخام «الجوهرة» الذى كان يحتجزه عمر خليفة فى قصره خوفاً من تأثيره المبهر على شعبه.

واتجهت أفلام أخرى الى محاولة تقديم المرأة اليهودية وهى تدعم نجاحها فى مقاومة الارهاب الدولى بقدرة فائقة على المواجهة الشجاعة، وكان فى جعبة السينما العديد من هؤلاء النسوة: جيسيكا بليك **(كورنيليا شارب)** المسئولة عن مكافحة المؤامرات العربية - الألمانية التى تهدف الى تحويل بترول بحر الشمال الي مواد طينية فى فيلم **« اس . اتش . اى»** ١٩٨٠، سونيا كولشنسكى **(راشيل روبرتس)** مساعدة رئيس احدى المنظمات المتخصصة فى التصدى للارهاب فى فيلم **«رهائن البرج»** ١٩٨٠، «اماندا» **(مودا دمز)** صيادة النازى فى **«لقاء قريب من الوحش»**[٤] ١٩٨٨، الجندية «ديفين» **(دار الانى فلاجيل)** المشاركة فى مقاومة الارهاب الذى يمارسه على الحدود الامريكية - المكسيكية كل من الجماعات الأمريكية اللاتينية الشيوعية والعرب والروس فى **«ضد الرصاص»**[٥] ١٩٨٨، سارة كيتل **(ليندا بلير)** الزوجة التى تشارك زوجها فى مطاردة منظمة ارهابية فى **«القتل الصامت»**[٦] ١٩٨٨ سيزليفين **(مارلوتوماس)** الزوجة اليهودية الشابة التى تحارب وهى فى حالة من الهياج والغضب من أجل انقاذ زوجها المحقق التليفزيونى الأمريكى المختطف فى بيروت فى فيلم **«قصة سيز وجيرى ليفين»** ١٩٩١.

نماذج عديدة من النساء اليهوديات اللائى نجحن جميعا من التخلص من القيود التى كبلت المرأة اليهودية فى اسرائيل فسواء كن شابات أو متقدمات فى العمر مثل سونيا كولشنسكى لن نشعر أنهن ضحايا للماضى الذى خلف أثراً قويا لا يمكن محوه كما حدث لجيل معسكرات الابادة. ومع ذلك ففى مقدمة أهدافهن مقاومة النازية الجديدة ومطاردة النازيين القدامى وأعوانهم من العرب!!.

نساء من شمال افريقيا

لقد ذكرت فى كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» أن المتناقضات التى ازدادت حدتها فى العلاقة بين العرب والغرب – وعلى الاخص بعد ظهور المقاومة العربية فى المغرب العربى ضد الاستعمار الفرنسى ودور البترول العربى فى تشكيل ملامح الحياة العربية المعاصرة، وخروج المقاومة الفلسطينية الى حيز الوجود– كلها عناصر قد تعاونت على تغيير المفاهيم الخاصة بتصوير المرأة العربية على الشاشة العالمية والتى اكتفت بتقديمها كغانية أو راقصة أو زوج مغلوبة على أمرها داخل أجواء الحريم.. ولكن هذا التغيير لم يخرج كثيرا عن المفاهيم التقليدية. كل ما فى الأمر أنه ربط المرأة العربية بالأحداث السياسية وبخاصة أحداث الارهاب والعنف السياسى»(٧).

وفى أفلام الخمسينيات والستينيات التى أنتجتها السينما العالمية عن الصراع العربى – الاسرائيلى.. ظهر الاسرائيليون مثل الاوروبيين تماما فى حين ظهر العرب على وتيرة واحدة.. أناس يبدون بنظرات كريهة ويضحكون فى صخب بينما يطلقون الرصاص من بنادقهم على النساء الاسرائيليات. وفى حين اختفت المرأة الفلسطينية من هذه الأفلام ظهرت المرأة الجزائرية فى أفلام أخرى باعتبارها ارهابية «محنكة» تلعب دوراً مؤثراً فى مواجهة الجيش الفرنسى أثناء حرب التحرير الجزائرية.. فما هى أسباب هذا التباين؟.

من المتعارف عليه أن عمليات الارهاب كانت ضمن أهداف جبهة التحرير الجزائرية باعتبارها احدى العوامل المساعدة على تحقيق أهداف الثورة فى لحظة معينة من أجل تعزيز الكفاح المسلح. ومضاعفة أعبائه على الأعداء وتدعيم المنظمات الجزائرية والحصول على مزيد من تأييد الجزائريين وتأييد العالم لجبهة التحرير الجزائرية.

ومن المؤكد أن الدور الذى لعبته النساء الجزائريات فى هذه العمليات .. قد حقق صدى عالميا توج بالقبض على المناضلة الجزائرية **«جميلة بوحريد»** وهى واحدة من آلاف النساء اللائى شاركن فى حرب التحرير. وربما كان لدورها أكبر الأثر فى محاولة تشويه تاريخ الثورة الجزائرية من جانب بعض الأفلام العالمية التى أخرجها اليهود. رغم أن الاعلام اليهودى أثناء الحرب كان مساندا لهذه الثورة لعدة أسباب أهمها استقطاب شعوب المغرب العربى بعد الاستقلال الى جانب اسرائيل..

غير أن النهج الجزائرى الصارم بعد الاستقلال فى مناصرة القضية الفلسطينية أدى الى انتقال اليهود من مرحلة المناصرة للشعب الجزائرى.. الى مرحلة أخرى انعكست من

خلال الأفلام فى اتجاهين: الأول يبغى مناهضة الجزائريين والفرنسيين معا ويمثله فيلم، "Lost Command" ١٩٦٦ إخراج **مارك رويسون** والثانى يرفع راية العداء تجاه الشعب الجزائرى لحساب الاستعمار الفرنسى ويمثله **«معركة الجزائر»** ١٩٦٧ إخراج **جيللو بونتيكورفو**. والنموذجان يقدمان المرأة الجزائرية بوصفها العنصر الرئيسى فى مجال تنفيذ العمليات الارهابية التى يخطط لها الرجال .

في الفيلم الأول نرى الفتاة الجزائرية عائشة **(كلاوديا كاردينالى)** طالبة بالسنة قبل النهائية فى كلية الطب.. تنضم الى المقاومة بعد مقتل شقيقها الأصغر أثناء كتابته اللافتات المناهضة للاستعمار الفرنسى. ومن أجل أن تحقق الأهداف الارهابية للمقاومة.. تدفع عن نفسها مظاهر الاحترام كطالبة جامعية محترمة، وترتدى ملابس غانية من فتيات حى القصبة، وتنجح فى استغلال ضابط فرنسى يتيح لها امكانية الدخول والخروج من حى «القصبة» المحاصر بالجنود الفرنسيين وفى حوزتها متفجرات تكفى لنسف نصف الجزائر.

ولم تكن مصادفة أن يصور الفيلم الضابط الفرنسى ضحية عائشة ويدعى اسكاربيه **(آلان ديلون)** باعتباره انسانا فى حالة من الانتباه العقلى فى جبهات الحروب الفرنسية فى الهند الصينية ثم فى الجزائر. ويستمع بادراك وفهم كلمات تطلقها عائشة للتموية على مهامها المريبة: «علمت انكم تقتلون الفلاحين فى الجبال.. حرب مريرة.. الجزائريون يطلبون الاستقلال. أن أبطال الثورة الفرنسية يخجلون منكم».

ولكن اسكاربيه يكتشف مع تطور الأحداث أنه كان من خلال عائشة جسرا لعشرات العمليات الارهابية الجزائرية البشعة.. ومشاركا لأبناء وطنه فى ردود أفعال لا تقل بشاعة.. وهى أمور تفسد عليه أفكار وتجعله يدرك لأول مرة أن هناك فارقا بين أوهامه والحقيقة. لقد كون لنفسه صورة جعلته على قناعة بأن الجزائر بمن فيها من عرب وفرنسيين مكان سيفقده البقية الباقية من انسانيته.. وعندما يترك الجزائر فى نهاية الفيلم بينما قائد فرقته **(انطونى كوين)** يحصل على النياشين على دوزة فى مقاومة الثوار الجزائريين فى حفل عسكرى ضخم.. يترك المتفرجين وهم يلعنون فى قرارة أنفسهم كل عناصر الصراع سواء كانت جزائرية أو فرنسية.. ليبقى هو وحيدا داخل اطار من النبل والانسانية.

والنساء فى فيلم «معركة الجزائر» هن أيضا - على حد تعبير الناقد الجزائرى **محمد بوطيبة** فى مقاله «فيلم يخلع البطولة على الاستعمار»[٨] - اللائى يقمن بالأعمال الارهابية بهدوء وحذر وفاعلية.. الأمر الذى يترك فى نفوسنا أمرا سلبيا عن الرجال.. خاصة وأن

الفيلم يؤكد فى عدة مشاهد أن القادة الجزائريين كانت أزياء النساء وسيلتهم فى الهروب.. وأجساد النساء وسيلتهم للاحتماء من مطاردات الجنود الفرنسيين.. بينما لا تظهر النساء الفرنسيات كثيرا فى الفيلم. واذا ظهرن يحتفظ بهن الفيلم بصورتهن المعتادة بما يتميزن به من فتنة اجتماعية ورقى. وغالبا ما يكون مصيرهن فى ظل العمليات الجزائرية كاشلاء متناثرة فى النوادى الليلية والمقاهى ومحطات السكك الحديد بعد انفجار القنابل التى لا تزرعها سوى النسوة الجزائريات.. والمحصلة أن الحرب فى هذا الفيلم كانت من أعمال الرجال بالنسبة للفرنسيين.. بينما لم تكن كذلك بالنسبة للجزائريين.

وتؤكد الأفلام التالية لـ "Lost Command" «معركة الجزائر» صعوبة التمييز بين الجيد والردىء فيما يتصل بالمرأة فى شمال أفريقيا فى فترة ما بعد الحرب، فأفلام مثل **«قتل للبيع»** ١٩٧٠ اخراج **رينزو ايراتو** وسيناريو **مايكل ليفين** و **«عشتار»** ١٩٨٧ اخراج وتأليف **الين ماى**، يشوب مستواهما الفكرى شىء من السوقية الدعائية.

فى فيلم «قتل للبيع» تظهر الحسناء الجزائرية الثرية «عائشة» بعد أن فشلت فى توفير الصحبة الاجتماعية المنشودة.. فتندفع الى الوقوع فى غرام العميل السرى الامريكى جوناثان **(جون جافن)** أثناء مطاردته لوالدها المليونير «مالك» رئيس أحد البنوك وتاجر السلاح الذى يبغى اثارة المعارك فى منطقة الشرق الأوسط .. ويخطط لاغتيال مبعوث الأمم المتحدة من أجل السلام فى المنطقة : «السلام يعنى أن نخسر الملايين».. ونجد «عائشة» نفسها مذعورة وسط مجتمع أنانى. صغير الطموحات.. مما يدفعها الى مشاركة «جوناثان» مغامراته، وأن نتقبل برحابة صدر مقتل والدها!.

أما الفتاة شيرا **(ايزابيل ادجانى)** فى فيلم **«عشتار»** فهى فتاة عربية تبحث عن مخطوط يهودى قديم مسجل عليه الحدود الحقيقية لامارة عشتار - اسم لالهة الحب فى أساطير الأشوريين - يختطفه حاكم الامارة المستبد. مما يدفع شيرا الى التخفى فى ثياب بدوى وتحتضن مدفع كلاشنكوف لمواجهة الحاكم وأعوانه سواء من رجال القبائل العربية أو عملاء المخابرات المركزية. ولا تتردد فى أن تصف قومها بانهم «قدماء وأشرار».

والايحاء الزائف بالتعاطف مع المرأة العربية فى شمال افريقيا فى أفلام مثل **«قتل للبيع»** و **«عشتار»** أفرز من ناحية أخرى أفلاما مثل **«صحارى»** ١٩٨٣ **« حريم»** ١٩٨٥، **«السماء الواقية»** ١٩٩٠.. الخ. وجميعها تصور المرأة العربية فى شمال افريقيا كعنصر يصيب الرجل العربى بالفراغ النفسى الرهيب ويفضى الى اساءته استعمال سلطاته لاستغلال أو اختطاف المرأة الأوروبية.

الفلسطينيات

وخلال السبعينيات بدأت المرأة الفلسطينية تأخذ مكانها على الشاشة كإرهابية لا تقل عنفا وشراسة عن الرجال.. وحددت شخصية «داليا» **(مارث كيلر)** فى فيلم **«الأحد الأسود»** ١٩٧٠ اخراج **جون فرنكينهايمر** بداية بارزة فى مجال أفلام الارهاب.. تعتمد على الخيال المطلق ولكنها لا تخلو من الرغبة فى استغلال الشهرة التى حققتها الفدائية الفلسطينية ليلى خالد فى بداية السبعينيات بعد مشاركتها جماعة بادرماينهوف فى محاولة اختطاف طائرة تابعة لشركة العال الاسرائيلية وهى فى الجو.

تظهر «داليا» فى فيلم فرانكينهايمر وهى تخطط لقتل الآلاف من الأبرياء دون أدنى احساس آدمي.. فهى لا تهتم بالبشر الأبرياء أو حياتهم فى ظل رغبتها الدفينة فى الانتقام من اليهود وأعوانهم. فهى من مواليد حيفا من أب ألمانى(!!) وأم فلسطينية، رحلت عن فلسطين لتعيش فى معسكرات اللاجئين ثم انضمت الى منظمة «ايلول الأسود» بهدف المشاركة فى تدمير اسرائيل.

ومن أجل لفت *اهتمام الرأى العام العالمى الى القضية الفلسطينية* .. تنظم داليا بمشاركة أفراد من الجيش اليابانى والشيوعيين الفيتناميين عملية ارهابية يخطط لها الامريكى مايكل لاندير **(بروس ديرن)** الطيار العائد من فيتنام بعد أن تملكته فى ظل مشاعره الجريحة تحت وطأة الهزيمة الرغبة فى خلق انتصار ذاتى عن طريق المشاركة فى تفجير منطاد يحمل قنبلة هائلة فوق ٨٠٫٠٠٠ مواطن امريكى يشاهدون الحفل الختامى لدورة ألعاب «السوبربول» فى ولاية ميامى وفى حضور الرئيس الأمريكى.. ولكن ضابط المخابرات الاسرائيلية «كباكوف» **(روبرت شو)** الذى كان يتابع نشاط داليا نجح فى اللحظة الأخيرة فى احباط المؤامرة الارهابية وانقاذ الرئيس الأمريكى والآلاف من أبناء شعبه!!

ويوحى الفيلم أن جذور داليا الألمانية ساهمت فى اتساع آفاق عنصريتها تجاه اليهود.. ويصبح لزاما على الفيلم أن يجعل الموساد خلفية لها ثقلها فى ربط الصراع العربى – الاسرائيلى بالعداء النازى لليهود.. فهو من ضحايا الهولوكست الباقين على الحياة.. ومازال رقم المعسكر الموشوم على ذراعة يشكل ذكرى مأساوية لا تفارقه. وعندما يكلف بمراقبة «داليا» بعد ثلاثين عاما من الحرب العالمية الثانية.. كان متعبا مكدودا متشككا فى أشياء كثيرة.. ثم تأتى عملية داليا ليسترد ذاته وليجد أنه اذا كانت هذه العربية تسعى

لقتل عشرات الألوف من الأمريكيين من أجل لفت اهتمام الرأى العام العالمى الى قضية فلسطين.. فهو عليه أن ينقذ هؤلاء الألوف لتحقيق نفس الهدف من أجل اسرائيل.. ولكن بمنطق «الحياة» وليس «الموت» الذى طارده هو وشعبه.. وكان من الممكن أن يحول الأستاد الى «هولوكست» للاغيار.. وهو ما لا يرغب تكراره أو مشاهدته مرة ثانية سواء لليهود أو الاغيار رغم مشاركة بعضهم فى التخطيط له!!

ويرى الناقد **بارك هيودج جيتسن** أن الفيلم : «لايشير من قريب أو من بعيد الى شرعية نضال الشعب الفلسطينى من أجل استعادة وطنه السليب»(٩) وهذه المقولة فى الواقع تطلب المستحيل. ولا تتسق مع رؤية الفيلم التي لا ترى البشر بعواطفهم وهزائمهم وما يصيبهم من احباط وتدمير وتشكك وعنف إلا من خلال نظرة أحادية الجانب لا تسعى إلا لمناصرة الانسان اليهودى والقضايا الصهيونية.

ولو قارننا ما بين عملية «ليلى خالد» فى الواقع وعملية «داليا» لاكتشفنا مدى القدرة على تضخيم الأشياء.. وربما يرى البعض أن شطحات السينمائى أمر مشروع، وهذا صحيح.. ولكن ليس فى الأفلام السياسية عندما تتعامل مع قضايا وأحداث لا تتجاوز وقائعها الماضى والحاضر القريب.. بحيث يصبح للخيال قدرته المحدودة فى التعامل معها. فهو قد يعكس ما حدث فى فلسطين والهولوكست وفيتنام فى حدود ما حدث وبوجهات نظر مختلفة. ولكنه لا يقدر أن يقدم حدودا جديدة لهذه الوقائع.. وإلا فقد مصداقيته وتحول الى الدعائية الممجوجة.

العرب وتحريض المرأة الغربية

وكثيرا ما كان اهتمام السينما الأمريكية والأوروبية بالأفلام التى تصف دور المحرضين العرب فى دفع المواطن الغربى الى طريق الارهاب موضع تساؤل يصاحبه كثير من علامات التعجب. فانه من الملاحظ بصفة عامة أن هذه الأفلام تتعامل مع أحداث تنتسب غالبا الى فترات هامة من تاريخ المجتمعات الغربية مثل : تمرد الشباب فى الولايات المتحدة الأمريكية خلال الستينيات وبداية السبعينيات، ومساهمته بصورة حاسمة فى هز الثقة بالسياسة الأمريكية فى فيتنام. وثورات الشباب فى اوروبا التى أحدثت شرخا فى مصداقية الحكومات والمؤسسات وفى مكانتها.. وكانت فى جوهرها رفضا عنيدا للقيم السائدة فى الغرب.. وانحيازا قويا مع قضايا محلية ودولية لا يمكن تجاهلها.. وفى

مقدمتها الدعوة الى السلام ومناهضة الحروب والتسليح النووى والأحلاف والقواعد العسكرية، مكافحة العنصرية، مقاومة الفقر والاحتكارات الرأسمالية، الدعوة لمناصرة الحقوق المسلوبة لبعض الشعوب ومنها الشعب الفلسطيني.

ولأن هذه الحركات التمردية والثورية لم تكن تملك القدرة على فرض سيطرتها الايديولوجية. تجاوبت مع أيديولوجية الارهاب وظهرت من خلالها منظمات ارهابية حاولت أن تحطم بلا شفقة الاوهام التى صنعها المجتمع الغربى لنفسه.. وسجل لها تاريخ الارهاب عمليات متفرقة ساندت فى بعضها القوى الفلسطينية المتطرفة كتعبير عن احساسهم بمعاناة الشعب الفلسطيني.. مما زود السينما الصهيونية بذخيرة دعائية مزجتها بالغضب الشديد على اليهود ضحايا قوى النازية الجديدة والفاشية.

ولأن الاكتفاء بالعمليات الحقيقية وهى قليلة (عملية مطار اللد بواسطة الجيش الاحمر الياباني.. عملية مطار عنتيبى بواسطة جماعة بادر مايتنهوف)، لا تفى هذه الحملات الدعائية حقها لجعلها ظاهرة تربط ما بين العرب وكل أحداث العنف في العالم.. كان من الضرورى أن تخلق تحالفا دمويا مريبا بين العرب والمنظمات الارهابية العالمية يدفع المتفرج الى أن يدرك مدى خطورته ووجوب مواجهته.

ولأول مرة تبدو «الارهابية» الأوروبية أو الأمريكية هي العنصر المشترك فى هذه الظاهرة السينمائية.. فهى غالبا ما تمتلك القسوة الشديدة فى ظل سيطرة الأفكار العنصرية والنازية على عقلها.. وأحيانا ما تفتقد القدرة العقلية التى تجعلها تدرك مدى خطورة الوقوع تحت رحمة قوى عربية لا تستطيع التحكم فى طموحاتها السياسية أو شهواتها الحسية.

المرأة الألمانية

تبين سلسلة أفلام «عنتيبى» أن المرأة الألمانية التى تنتمى لجماعة «بادرماينهوف» يفوق عنفها ودمويتها مجرد مساندة القضية الفلسطينية لأن لديها أسبابا خاصة تعود الى موروث ألماني موغل فى عنصريته تجاه اليهود.. وفى أفلام مثل **«الصواب هو الخطأ»** ١٩٨٢، تبدو المرأة الألمانية داخل الجماعات الارهابية كمحترفة ممتازة.. ليس فى تصرفاتها تهريفات أو أعمال خائبة، لا تتورع عن القتل وتفضل الموت على الاستسلام.

ومع ذلك فالارهابية الألمانية بكل ما تحمل من شعارات وأفكار قد تفقد ارادتها أمام

التسلط العربى. بل قد نجدها تستسلم وتعلن انهزامها على أيدى شخصيات شيعية تدفعها الى الايمان بالعمليات الاستشهادية أو الانتحارية (وهى العمليات التى ظهرت فى الشرق وانفردت بها آسيا حيث ظهرت فى اليابان أثناء الحرب. ثم انفردت بها المنطقة العربية فى بلاد الشام بالتحديد فى جنوب لبنان فى ساحة الصراع مع اسرائيل[١٠] بحيث كان غريبا أن نجد الحدث الرئيسى فى فيلم «تحت الحصار» وهو تفجير الحافلة العسكرية فى معسكر التجنيد داخل احدى الولايات الأمريكية وقتل أكثر من ٢٠٠ مجند شاب تقوم به فتاة ألمانية تدعي جريتا كلاوس.. يدعى الفيلم أنها كانت عضوا فى جماعة بادرماينهوف.. على الرغم من أن تاريخ الارهاب لم يشهد قيام أى فتاة أوروبية بعمليات استشهادية لصالح العرب سواء داخل المنطقة العربية أو خارجها .

المرأة الانجليزية

فى فيلم **«من يتجرأ يفوز»** تختلط الأمور على الفتاة «فرانكى لى».. كان عليها أن تقود عملا ارهابية جللا.. يحقق الشعارات المشتعلة بين الشباب.. ويلبى نداء أسقف لندن.. ولكن كيف؟ هنا تظهر الأموال «العربية والاسلامية» لتغذى كل ما هو مناهض للمجتمع الغربى.. وكالمعتاد يقوم المسلم «مالك» بتقديم آلاف الجنيهات الاسترلينية لتمويل ما يسمى فى انجلترا بـ : «الجماعة الدولية للعمال» «والجمعية الراديكالية من أجل السلام» و «المعهد الماركسى» و«منظمة الشباب» التى تقودها الفتاة فرانكى.

إن المشاهد يتبين فى فيلم **«من يتجرأ يفوز»** أن الأموال الاسلامية هى التى تقوم بتحويل كل الشعارات السياسية المناهضة الى أفعال هدامة ودموية.. إن «فرانك» تقود جماعتها للاستيلاء على مقر سكن السفير الأمريكى أثناء تواجد وزيرى الخارجية والدفاع الامريكيين فى زيارة لانجلترا ومعهما وزير الخارجية البريطانى والعديد من كبار المسئولين.. وتحدد الفتاة أهدافها وقد تملكتها كل مظاهر العنف والغضب:

«نريد صاروخا نوويا من الصواريخ التى وضعها الامريكيون فى بلادنا لاطلاقه على قاعدة الغواصات فى منطقة هولى لوك الانجليزية فى اسكتلندا وأن يذاع تليفزيونيا لكل العالم.. نريد أن نذكر كل انسان وكل جنس بدمار التفجير الذرى وأن يشاهدوه على الهواء».

ويدور بين الفتاة والنخبة السياسية والعسكرية التى تعيش لحظات تحت تهديد ارهابها مناقشات وحوارات تضاعف احتقار المتفرج لهؤلاء الذين ألقوا بأموالهم الى يد هذه الفتاة الجاهلة والطائشة لتحقق أهدافها المريبة ذات الشعارات البراقة.

مسئول : أليس غريبا أن تلجأى الى الارهاب للحصول على السلام؟

فرانكى : نحن نمثل عامة الشعب ولا نعرف الدبلوماسية التى هى سياسة القوة والفساد .

مسئول : اتظنين عامة الشعب يريدون أن يمثلوا هكذا ؟

فرانكى : عندما يدركون أننا لا نتلاعب بهم.

مسئول : ألست تضيقين من منطق استخدام الارهاب ؟

فرانكى : الارهاب يوصلنا الى غرضنا.

مسئول : لنفترض أنك نجحت. أتظنين انك أظهرت فظائع الانفجار النووى؟

فرانكى : نعم الموت والدمار والتشويه وآلام الأجيال القادمة . إنى لا أنسى أبدا الفظائع ؟

مسئول : ولكنها لا تضايقك ؟

فرانكى : إنها لا تضايقنى بل تدمرنى .

المسئول : هذا شىء مشجع . إذا لماذا نسقط القنبلة على القاعدة فى اسكتلندا؟

فرانكى : نريد أن يرى العالم ما يشبه قنبلة واحدة عمليا وليس نظريا .

المسئول : أنت مجنونة باسم السلام. انك بذلك ستبدأين الحرب العالمية الثالثة .

فرانكى : ما هى الدولة التي سترد ؟ وضد من ؟ نحن هنا الشعب .. وأنتم الذين تحاولون أن تصنعوا لنا الحرب النووية المحدودة.. إنها حرب السادة المحترمين.

المسئول : هذه الكلمة لا أوافق عليها . هناك وسائل لاقامة سلام دائم ولكن ما تفعليه الآن مجرد «جنون».

فرانكى : ماذا تظننى ؟

المسئول : يمكننى القول انك غير مسئولة وخطرة.

فرانكى : وماذا كان الرئيس ترومان اذن؟ هل كان يبكى قبل القاء القنبلة على هيروشيما؟

المسئول : أظن أنه فعل ذلك وحتى يوم أن مات .

فرانكى : لقد ماتت الفلسفة العملية مع الانسانية .

المسئول : انتحدثين عن الانسانية. كان ترومان يحارب فى معركة وأسقط القنبلة لانقاذ الناس .

ورغم أن الفيلم ينتهى بسقوط العديد من الضحايا داخل مبنى السفير الأمريكى فى لندن.. إلا أن نهاية «فرانكى» جاءت على يد رجل المخابرات الانجليزى بيتر سكليش **(لويس**

كولينز) وضعت حدا لخطر تحويل الشعارات البراقة التي يطلقها بعض الشباب فى ظل ما يسمى «الديمقراطية» الى فعل ارهابى فضلا عن أنها تؤكد حجة صانعى الفيلم التي تنادى بضرورة اقرارنا بحتمية نظام التسلح النووى.. واقرارنا أيضا أن الأموال العربية ربما تكون أخطر على البشرية من القنابل الذرية التى يصنعها الغرب!!

المرأة الفرنسية

والتأثير العربى على المرأة الفرنسية (المسيحية دائما) قد ينتزع كل ما له علاقة بالأفكار السياسية الخاصة بهذه المرأة ويحولها الى أداة فتاكة لخدمة مصالحه.. سواء فى اختطاف طائرة أمريكية للافراج عن سجين عربى فى سجون لندن **«الطائرة الرهينة»** ١٩٨٥ أو اختطاف شاحنة تقل قنبلة نووية توصف بأنها أكثر سلاح متطور وأفتك قوة عرفتها البشرية أثناء نقلها من مركز الأبحاث النووية فى ولاية تكساس لتخزينها فى ولاية أخرى. بهدف نقلها عبر الكاريبى الى بلد عربى فى افريقيا كما يصور فيلم **«القنبلة الموقوتة»** ١٩٨٥ إخراج **بول كارسناى** .. أو أن تقوم بنقل قطع غيار الأسلحة النووية من الولايات المتحدة الى فرنسا لصالح العرب فى **«الهائج»** ١٩٨٨ اخراج **رومان بولا نسكى.**

وفى أحيان أخرى نرى المرأة الفرنسية وقد استغلت أفكارها السياسية المثالية من أجل تحقيق عمليات ارهابية عربية لا تعبأ بالناس ولا تحترم حرمة الحدود بين الشعوب العربية نفسها كما نرى فى فيلم **«مطاردة فى الصحراء»** ١٩٨٥ اخراج **تونينو فاليرو** انتاج **طارق بن عمار** ففى هذا الفيلم تشارك المرأة الفرنسية الارهابى الليبى كمال فى عملية لتدمير حقول البترول فى تونس فى ظل قناعتها بان : «بترول الصحراء هو حياة الدنيا وأيضا دمارها ففيه الفساد والاستغلال وتخريب حقول البترول يعنى بعض الانقاذ للعالم وللانسانية» . وهو فكر ربما يكون غريبا ولكن لا ينبغى السخرية منه عندما يقارنه المتفرج بأهداف الليبى كمال التى تأتى كصدى لمطامع يشارك فيها بعض الأغيار من العاملين الاوروبيين فى حقول البترول التونسية.. ولا يجد أمامها الجيولوجى اليهودى كارل مان **(مايكل كونستنتين)** سوى الاذعان لتفاعلاتها التى تدعو الى السخرية.

وعموما فكل هذه الأفلام قد عانت من الضحالة التى عولجت بها شخصية المرأة الاوروبية.. وجميعها يفتقد التحليل السياسى الواعى فى ظل هيمنة أعمال التخريب والرغبة المحمومة فى حشد الجرعات الهجومية ضد العرب وبعض الظواهر «الراديكالية» فى المجتمعات الغربية.

المرأة فى طريق التحول

ويبدو أن هناك كثيرا من السينمائيين يظنون أن «المرأة» هى النموذج الأمثل لتوجيه سهامهم سواء الى ظاهرة «الارهاب» بوصفها خطرا يهدد صحة المجتمع .. أو الى بعض النظم السياسية أو الاجتماعية باعتبارها مصدرا لنمو هذه الظاهرة.

وتحول «المرأة» عن مسار حياتها الروتينية الهادئة لعالم العنف السياسى بتجاربه المخيفة والمرعبة قد يأتى تحت ضغط حادث ليس له مقدمات سياسية ملموسة.. أو نتيجة اختطاف مقصودة أو عشوائى تمارسه احدى المنظمات الارهابية.. وربما يتحقق فى ظل عدم القدرة على مواجهة مواقف ظالمة تخلقها الأجهزة الاعلامية أو الحكومية.. أو تحت تأثير عمليات «غسل المخ» التى تفقدها القدرة على التحكم وتدفعها الى أفعال صارخة تؤدى لتغييرات ونتائج حاسمة فى حياتها.

ويستخدم عدد كبير من أفلام الارهاب مظاهر تحول «المرأة» الى العنف بنفس الأسلوب الذى يعالج به تحول المرأة فى ظل الاختطاف أو الاغتصاب فى الأفلام ذات الطابع الاجتماعى أو البوليسى. وما يزال هذا التشابه قائما على الرغم من أنه لا يظهر تقديرا حقيقيا للصفات المميزة للجناة فى الحالتين.. فالمارس للارهاب السياسى يملك الرغبة فى اثارة الناس ضد شرور اجتماعية وسياسية معاصرة، أو تهديد أولئك الذين أمعنوا فى اضطهاده لأسباب عنصرية أو سياسية.. وقد يتسم هذا الارهابى بعدم التبصر والتهور والشك والجهل ولكنه سيبقى دائما مختلفا عن محترف السرقة أو الابتزاز مهما كانت دوافعه الاجتماعية والنفسية.

ومع ذلك فقد توافر لعدد من المخرجين الاوروبيين من أمثال الألمانى **فولكلر شولوندورف**[11] والاسبانى **مانويل جوتيريز اراجون** الفرصة للتعامل مع هذا الموضوع من وحى أحداث حقيقية أو روايات أدبية مهيأة لمعالجة تجارب وثيقة بالصراعات السياسية الأوروبية المعاصرة مع دمج الشخصية اليهودية فى نطاق أحداثها بأسلوب تقليدى ولكنه يبعدها عن المنظور الدعائى الذى لمسناه وسنلمسه فى أفلام أخرى.. فالموضوعية التى نجدها فى بعض أفلام «شلوندروف» و «مانويل اراجون» سواء بحكم الانتماء الى الديانة اليهودية أو التعاطف مع اليهود لا يحجب نظرتهم الثاقبة التى عالجوا بها موضوعات الارهاب وخاصة موضوع «تحول» المرأة الى الارهاب السياسى.

شلوندورف.. وشرف كاترينا بلوم

فى عام ١٩٧٥ قدم المخرج الألمانى فولكر شلوندورف واحدا من أهم أفلامه على الاطلاق وهو فيلم **«شرف كاترينا بلوم الضائع»** - نلاحظ أن اسم «بلوم» من الأسماء اليهودية الشائعة فى اوروبا وامريكا - الذى يحدد الهدف من اخراجه بقوله : «منذ بضع سنوات حدثت حالة هيستريا كبيرة فى ألمانيا حول موضوع الارهاب. فجأة أصبح حفنة من الاشخاص - يقصد جماعة بادرماينهوف الارهابية - مسئولين عن كل ما لا يسير علي ما يرام فى المجتمع وحولهم المسئولون الألمان إلى كبش فداء. وكنا قد عايشنا تلك الفترة كما كنا نعرف تلك الحفنة من الاشخاص ولذا حاولنا تحليل ما حدث. كان هؤلاء الاشخاص من أكثر الناس فى ألمانيا معارضة للحرب فى فيتنام وللتسلح بالأسلحة النووية ومن أكثرهم تأييدا للفلسطينيين وقد تم عزلهم بسبب مثاليتهم التى أوصلتهم الى ارتكاب أعمال وصفت بأنها اجرامية وهى أعمال عكس ما كانوا يريدونه فى البداية.. وهذا ما حاولت شرحه فى فيلم «شرف كاترينا بلوم الضائع» المقتبس عن قصة قصيرة للأديب المعاصر **«هينريش بول»**.

بطلة الفيلم موظفة شابة محترمة اسمها «كاترينا بلوم» تجد نفسها موضع حملة صحفية لأنها أوت فى شقتها شخصا هاربا دون أن تعرف الأسباب التى تدفعه الى الهرب وانما لمجرد التزامها بما جاء فى الانجيل من ضرورة ايواء الهارب دون أن تسأله بالضرورة عن أسباب هربه. وكان هذا الشاب من المنتمين الى من أطلق عليهم اسم «جماعة بادرماينهوف الارهابية» وبالتالى حولت الصحافة واسعة الانتشار تلك الفتاة الى شريكة للارهابيين ومتعاونة معهم.. ورغم معرفة تلك الصحف أن الفتاة بريئة من هذا الاتهام فانها تستغل الأمر وتكثف الحملة عليها من أجل رفع نسبة البيع. وتؤدى تلك الحملة الى عزلة الفتاة عن الناس المحطين بها، فالناس يتخلون عنها بل ويتحولون إلى أعداء لها.

فى مواجهة هذا الموقف تحاول كاترينا بلوم التمرد والثورة.. فهى تحدد موعدا لاحد الصحفيين الذين يثيرون تلك الزوابع والذى عرض عليها ألف مارك لو أعطته مزيدا من التفاصيل عن قصتها مع الارهابى، وهنا تخرج كاترينا مسدسها وتقتل الصحفى. وهكذا تتحول تلك الفتاة الى انسانة تحمل مسدسا وتقتل، وبالتالى تركز الصحافة حملتها عليها باعتبارها ارهابية.. لقد حول البوليس والقضاء والصحافة الموظفة الى انسانة مطابقة للصورة التى أرادوا تقديمها بها بعد أن دفعوها دفعا الى طريق التطرف.

كان فيلم «كاترينا بلوم» يستهدف مؤسسة شبرنجر الصحفية الألمانية التى تكاد تحتكر وتسيطر على معظم الصحف والمجلات الواسعة الانتشار فى ألمانيا. ولم تقم تلك الصحف والمجلات بنشر سطر واحد عن الفيلم. ولم ترغب فى مهاجمة الفيلم حتى لا تثير زوبعة حوله وبالتالى دعاية له. واكتفت بالالتزام بالصمت ازاءه.. ولكن الجمهور كما يقول شولوندورف: «هو الذى التفت الى الفيلم الذى حقق نجاحا تجاريا كبيرا لدى نفس الأوساط التى تقرأ صحف مؤسسة شبرنجر. وقد كان هذا مشجعا جدا لنا لأنه أثبت أن الناس مازلوا قادرين على التفكير».

مانويل اراجون.. والتميمة اليهودية

أما الأسبانى **مانويل جوتيريز اراجون** أحد أبرز مخرجى أسبانيا المعاصرين فقد تعامل مع فكرة تحول «المرأة» الى الارهاب فى فيلمين أولهما **«الأفكار السوداء»** ١٩٧٧ الذى نال عن اخراجه جائزة مهرجان برلين ١٩٧٧ والثانى « **مارفيلاس**» ١٩٨٠، وبه يستكمل رؤاة التى طرحها فى الفيلم الأول.

فى فيلم **«الأفكار السوداء»** يقدم اراجون «أما» ريفية تحولت فى ظل مبادىء زوجها الفاشية الى ارهابية تكون من أبنائها كورسا غنائيا هو فى الواقع جماعة ارهابية يمينية سرية تمارس العنف والاغتيالات والتخريب. وفى سياق هذا التحول يقدم الفيلم تحول الابن الاصغر الذى يريد تقليد أخوته والتعبير عن رغباته الفاشية والعاطفية بقتل حبيبته «روزا» بعد أن يمارس معها الحب.. ثم يعود ليجد مكانا ينتظره فى الكورس لأول مرة.

ويرجع اراجون هدفه من اخراج فيلم «الأفكار السوداء» الى رغبته فى التعبير عن الانسان الفاشى. أيا كان زمنه أو وضعه أو الحزب السياسى الذى ينتمى اليه: «إن شخصيتى الرئيسية تسير فى عملية تحول كبيرة عبر الفيلم، تحول نحو الانحطاط من ناحية ونحو الجنون من ناحية أخرى.. لقد كان البطل يواجه ثلاثة تحديات: كيف يساعد الجماعة.. وكيف يحتفظ بالسر. وكيف يحطم أكثر الأشياء التى يحبها وأكثرها جمالا».

وإذا كانت أكثر الأشياء التى يحبها بطل «أفكار السوداء» وأكثرها جمالا تمثلت فى الفتاة «روزا» (!!) فقد انعكست هذه الأشياء فى شخصية مارفيلاس بطلة الفيلم الثانى ابنه الخمسة عشر ربيعا الضائعة بين شخصية الأب المسيحى فاقد الشخصية والتأثير، وعائلة أمها اليهودية التي ترغمها على السير على سور سطح البيت الشاهق لتتعلم

الشجاعة ولتتحقق القدرة اليهودية على الصمود فى مواجهة الاعاصير والاضطرابات وهو أمر ينعكس فى أسطورتهم المعاصر التى عبر عنها الرسام اليهودى **مارك شاجال** فى لوحته «عازف كمان فوق سطح» الموحية بحياة اليهود المحفوفة بالمخاطر وسط مجتمع مسيحى معاد.. ولكن مارفيللاس تفشل فى خلق توازنها «فوق سطح» وتتحول الى ارهابية تمارس القتل والتخريب والسرقة.. مما يعنى حتمية النقاء اليهودى والابتعاد عن حضيض الحياة فى ظل السلوكيات المسيحية!!.

ومع ذلك فان أحد الأسباب الرئيسية للتكامل الذى تتصف به أعمال اراجون هو قدرته على أن يوائم بين المغزى الاجتماعى العام وبين الحيلة التى تسمح للشخصية اليهودية بالتفرد كضحية تتحرك نحو مصير لا تستحقه. ومع ذلك فان اراجون لا يركز على التيمات اليهودية إلا بشكل يدفعنا الى الاعتقاد بانه لا يناصرها على حساب الشخصيات المسيحية.

معاناة الأمريكية باترشيا هيرست

ولم يكن من السهل على السينمائيين اليهود أن يتجاهلوا أهم حادث فى مجال تحول المرأة الى الارهاب شهده القرن العشرين. ونقصد به حادث اختطاف باترشيا هيرست ابنة امبراطور الصحافة الامريكية وليام راندولف هيرست فى ٤ فبراير ١٩٧٤ بواسطة جماعة يسارية ارهابية من الشبان والفتيات يقودها زنجيا يدعى سنيك (اسمه الحقيقى **دونالددى فريز**) وتطلق على نفسها «جيش التحرير السمبونيزى»... ومن وراء البريق المحيط بالاختطاف تم تحويل الضحية «باتي هيرست» فى ظل عمليات غسيل المخ والاغتصاب الجنسى والتعذيب الى مشاركة فى العمليات الارهابية لهذه الجماعة .. استطاع السينمائيون اليهود تقديم فيلمين عن هذه الحادثة الأول من انتاج التليفزيون بعنوان **«معاناة باتى هيرست»** ١٩٧٩. انتاج **مارفين مينوف** واخراج **بول ويندوكس** والثانى كان فيلما سينمائيا بعنوان **«باتى هيرست»** ١٩٨٨ انتاج **توماس كولمان ومايكل روزنبلات** واخراج **بول شريدر** وكتبه **نيكولاس كازان** عن الكتاب الذى روت فيه باتريشيا هيرست تجربتها المريرة بداية من اختطافها ثم القبض عليها عام ١٩٧٥ حتى قيام الرئيس جيمى كارتر بتخفيف عقوبة الحبس عليها عام ١٩٧٩.

والفيلمان تأثرا تأثيرا مباشرا بأسلوب الدراما التسجيلية التليفزيونية .. فالفيلم الأول يروى كذكريات لتشارلن بيتى **(دينس ويفر)** العميل السابق بالمباحث الفيدرالية الذى حقق

فى اختطاف **باتريشيا**.. بينما كان الفيلم الثانى يروى من خلال شخصية باتى ومن خلال فقرات من كتابها. وفى كلتا الحالتين قدمت «باتى» فى اطار رؤية متكلفة عن تحطيم «الحلم الامريكى».. سواء من خلال علاقتها المهترئة بينها وبين أبيها امبراطور الصحافة الأمريكية.. أو علاقتها بالجماعة الارهابية التى انشطرت شخصيات أعضائها ازاء اكتساح ظواهر سلبية تنطوى تحت مظاهر التناقض بين الغنى والفقر وبزوغ «الفاشية» مما يدفعهم الى التعبير عن نواتهم من خلال آراء يسارية مقبولة. ولكنها لا تتفق مع شخصياتهم السادية المريضة نتيجة ظروف اجتماعية خاصة.

ورغم أن الجماعة الارهابية فى الفيلم الأول كانت تنتمى الى جذور أمريكية مختلفة (انجلوسكسون. زنوج. لاتين. اسيويون) فان الفيلم الثانى حاول مجاراة الهجمة الشرسة ضد الاسلام فى فترة انتاجه وقام باختلاق شخصيات اسلامية داخل هذه الجماعة لا نعتقد أن لها علاقة بالحادث الحقيقى.. ويشير **تيم بولين** فى مقاله عن الفيلم بنشرة الفيلم الشهرية البريطانية إلى هذه الشخصيات تحت اسماء: «فايزة» «المسلم الطويل» «المسلم القصير»[١٢].

ولا يدور الفيلم الاول حول الارهاب وضحاياه.. بقدر ما يدور حول محاولة الأناس ذوى النزعة العنيفة جعل صوتهم مسموعا فى مجتمع تمزقه عناصر التناقض الطبقى والفاشية. وستظل كلمات افراد هذه الجماعة اليسارية مطابقة لروح ما كان يتردد فى المجتمع الامريكى في فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من انصار ثورات الشباب والقوة السوداء: «اتعرفين ماذا يمثل والدك؟ أتعرفين سبب ثرائكم الفاحش؟ لانهم يسلبون الناس حياتهم، صحفهم ومجلاتهم ومحطاتهم التليفزيونية كلها دعاية لتبرير امبراطورية الثراء.. الامبراطورية التى ستندمين حين ترثيها. جيش التحرير سيحاربكم ويحارب بقايا الفاشية فى امريكا.. محكمة الشعب تعتبرك مذنبة.. الموت للصوص الفاشيين، هم وبقية الفاشيين فى امريكا مذنبون.. امريكا تنطق بكاف ثلاث مرات كلو. كوكس. كلان.. تسقط امريكا. ك. ك. ك..... الخ.

ولكن هذه الواقعة سرعان ما تحجب أمام السلوك الاجرامى لهذه الجماعة والذى يتعذر قبوله فى ظل أية دوافع اجتماعية أو سياسية.. ويرجعه الفيلم من خلال التحليل النفسى لهذه الشخصيات إلى: «أن الاعضاء يسعون لموتهم غالبا بطريقة مزوقة لمعاقبة هؤلاء الذين آذوهم : الزوجة فى حالة «سنيك» والاباء فى الحالات الاخرى .. ستحاول باتى الانضمام لمختطفيها. إنها تبدى تعاونا معهم تحت الضغط طبعا.. دراستنا تهتم بدرجة تعاونها.

ووسط بدائل متعددة.. فربما ستخلط بين اعدائها واصدقائها.. بين مقيديها وحماتها. تريد أن تحيا لذا ستلعب اللعبة وبالتدريج لن يصبح الامر لعبة.. سيصبح حقيقة».

جيف بليكنر من سالم عجمي إلى لوسي كرين!!

كان ظهور الفيلم التليفزيوني الطويل **«محاكمة ارهابي: الولايات المتحدة ضد سالم عجمي»** (١٤٠ق – ١٩٨٨) هو الفأل الحسن الذى أفتتح مرحلة جديدة من حياة **جيف بليكنر** كمخرج. وهو فيلم يلعب دورا فى استقصاء عوامل الكراهية تجاه الشخصية العربية داخل الولايات المتحدة. وكان عملا مريحا لأنه اتخذ ومنذ البداية مبدأ الاستخفاف من الشخصية العربية ولكن بدون التقليل من خطورتها فى مجال «الارهاب» وقد وجد بليكنر نفسه فى العام التالى من ظهور «محاكمة ارهابى» فى مواجهة نفس الموضوع ولكن مع اختلافات جذرية.. فقد جاء فيلمه التليفزيونى الطويل **«الفتى المفضل»** ليكشف القناع عن حقيقة الموقف اليهودى من المجتمع الامريكى.. ليجعله مجتمعا يحطم كل المثل ويدفع بالأبرياء الى طموحات تؤدى بهم الى مسالك «الارهاب» الدموية ولكن قبل أن نستطرد فى تفسير هذا الفيلم ودوره فى تصوير الدوافع وراء تحول بطلته «لوسى كرين» من مجال الطموح الأدبى الى ممارسة الارهاب.. علينا أن نستعرض فى البداية ملامح فيلمه «محاكمة ارهابى» فربما تعكس لنا المقارنة طبيعة التعامل المزدوج مع الظاهرة الواحدة وهى هنا «الارهاب».

فى فيلم **«محاكمة ارهابى»** يصور بليكنر الشاب الفلسطينى سالم عجمى الذى أسرته فى لبنان وحدة عسكرية أمريكية على مستوى عال ثم أحضرته للمحاكمة فى أمريكا. حيث نراه يتفاخر بموت الأطفال والأمهات الامريكيين الموجودين خارج أمريكا.. وعندما يجلس على كرسى الشهادة يقول عجمى إنه اذا كان يملك أسلحة نووية فلم يكن ليتردد فى استخدامها: «سوف نضربهم فى بلادهم كما نضربهم خارج بلادهم. فلتحيا فلسطين» .

ويمثل عجمى بالنسبة الى كل من موظفى الحكومة الأمريكيين والجنود الأمريكيون والمواطن العادى نموذجا لذلك المتعصب الشرس المعادى للسلام.. ويقول أحد أبطال هذا الفيلم «إن العرب الفلسطينيين يفضلون التسلل نحو غير المسلحين ورميهم بالرصاص».. ثم يقوم أحد جنود البحرية الأمريكية المرموقين بصفع عجمى فى زنزانته ويقول له : «لماذا تقتل الأطفال».

إن التأثير النهائى الذى يقدمه بليكنر فى فيلم «محاكمة ارهابى» هو العمل على تخليد الصورة المعهودة للعرب بأنهم أناس مجردون من كل الصفات والمعانى الانسانية وأنهم ارهابيون طماعون وجشعون متخلفون عقليا وخاصة هؤلاء الفلسطينيون المعارضون لاسرائيل.. ويعزز صحفى فى الفيلم هذه الأسطورة بتأكيده على أن العرب أكثر الشعوب عنفا وبدائية: «إنهم شديدو المكر. فأول شيء يفعلونه هو تحريف اللغة.. فلكى يلتمسون تعاطفنا يطلقون على أنفسهم كتائب عصابات التحرير أو المقاتلون من أجل الحرية. وهم ليسوا كذلك» .. ثم نرى فى جزء آخر من الفيلم المحامى المكلف بالدفاع عن عجمى وهو يطلب من هيئة المحلفين أن ينظروا اليه على أنه: «شخص ربما جاء من كوكب آخر».

وفى هذا الفيلم نجد العرب الأمريكيين غير مثقفين وقليلى الحيلة والحظ أيضا لدرجة أنه لا يوجد من بينهم أحد فى مقدوره الدفاع عن عجمى فى المحكمة. وتسند هذه المهمة الى يهودى ليبرالى يؤيد اسرائيل ولكنه سوف يدافع عن الارهابى لأنه يؤيد أيضا اعلاء كلمة القانون وتنفيذه ولاعتباره أحد المناصرين النبلاء عن الحقوق المدنية. ويؤكد مسئول من مكتب العدل علي افتقار العرب الأمريكيين لأى موهبة أو مقدرة على العمل فى مجال القانون بقوله: «الحقيقة لا مفر منها. والحقيقة أنه لا يوجد أى محامى عربى أمريكى مؤهلا للدفاع عن عجمى»(١٣).

ووفقا لما قدمه جيف بليكنر فى «محاكمة ارهابى» سنجد الأجهزة والهيئات التنفيذية والتشريعية والاعلامية تكافح جميعا من أجل حماية المواطن الأمريكى من الارهاب العربى.. ولكن حتى لا يدفعها رد الفعل العاصف الى تجاهل القيم والمثل العليا كان على المحامى اليهودى المناصر لاسرائيل دور بالغ التحضر .. وهو أن يكون صماما للأمان لهذه الأجهزة وتجسيدا للعدالة والديمقراطية فى ظل أقسى المحن.

ولكن يظهر أن مناصرة الأجهزة والهيئات الأمريكية فى فيلم «محاكمة ارهابى» كان أمرا مؤقتا تم تشييده من أجل مواجهة العرب .. لأن ما يطرحه بليكنر بعد ذلك فى فيلمه **«الفتى المفضل»**(١٤) يؤكد أن تحول الانسان الأمريكى السوى تجاه الارهاب يفرضه اللهث وراء تحقيق الحلم الأمريكى فى ظل أجهزة وهيئات فاسدة!!.

يركز بليكنر فى **«الفتى المفضل»** على شخصية فتاة أمريكية بارعة الجمال. مثقفة جسورة تدعى لوسى كرين تسيطر عليها بعد خبرات متعددة فكرة واحدة.. وهى أن تجعل عشيقها السيناتور الأمريكى الشاب تيرى فالون رئيسا للولايات المتحدة الأمريكية.. وفى سبيل الوصول الى هذا الهدف كانت مستعدة لأن تحطم أى شيء يقف فى طريقها بكل

الوسائل والطرق ومنها الارهاب بكل أشكاله (اغتيال. تخريب . اختطاف).

كانت «لوسى» كاتبة صحفية ناجحة.. ولكنها كانت تؤمن بان واشنطن مكان مناسب لمواهبها. دخلت مجال السياسة عام ١٩٦٨ . وهو العام الذى بدأ فيه جنون أمريكا أثناء المؤتمر الديمقراطى فى أعقاب اغتيال كنيدى.. لم تستطع أن تحقق شيئاً. وتقرر الرحيل الى امريكا اللاتينية وهناك تضطر للانضمام الى جيش هوندوراس .. تحمل السلاح وتقاتل فى الاحراش وبعد عدة أعوام تعود الى الولايات المتحدة لتحصل على وظيفة، ولتلتقى بالشاب تيرى فالون.. وكان مجرد مدرس للتاريخ يسعى للوصول الى مجلس المدينة. فتسانده بخبراتها حتى يصبح عضوا فى الكونجرس.. وكان هدفها الأول الاقتران به بعد أن تجعله الرجل الأول فى البيت الأول!! .

فى البداية تآمرت لوسى على اغتيال ضابط متمرد على الحكم الشيوعى فى نيكاراجوا أثناء زيارته لواشنطن لكى تظهر فالون أمام عدسات التليفزيون وهو يحاول انقاذه من الرصاصات الطائشة.. ليصبح أمام الرأى العام السياسى المدافع عن قضايا الشعوب والنموذج الأمثل للحلم الأمريكى منذ أيام كنيدى .. وتنجح فى خطتها ويأتى رد الفعل فى محاولة مستشارى الرئيس الأمريكى العجوز بيكر **(جيمى واتيمور)** اقناعه بان السيناتور الشاب فالون هو السياسى المطلوب لكى يكون نائبا له بدلا من نائبة الحالى اليهودى **(دانييل ايستمان)** ففالون نوع جديد من الرجال . قادر على المواجهة والحركة والتليفزيون يدعوه بـ «فتى أمريكا المفضل» و «الفتى الذهبى للتليفزيون» .

ولكى تخفى لوسى اثار مؤامراتها الأولى التى نفذها لها ضابط سابق – كان عميلا للمخابرات المركزية وقام بالعديد من الأعمال التخريبية فى «شيلى» و «اورجواى» – تقرر اغتيال ضابط المباحث الفيدرالية اليهودى «ديفيدروس» وهو يحاول الاقتراب من خيوط مؤامرتها الأول .. وتستمر فى مسيرتها المشبعة بالأساليب السياسية الجهنمية والعمليات الارهابية البشعة.. حتى تكتشف فجأة أن عشيقها وقد كاد يقترب من البيت الأبيض. قد حولها الى مجرد أداة لتحقيق طموحاته السياسية واشباع رغباته الجنسية الشاذة.. تحاول التمرد. فيقرر التخلص منها وهنا تتحول الى كلب ضال.. ترتدى الملابس العسكرية.. تحمل مدفعا رشاشا كانت تستخدمه فى حروب هوندوراس.. تسيطر عليها الى درجة الجنون فكرة واحدة.. وهى تحطيم المستقبل السياسى لفالون ثم اغتياله.. وبعد أن تنتهى من مهمتها الدموية تقتل نفسها أمام نفس العدسات التليفزيونية التى ساندتها من قبل لخلق رئيس جديد للولايات المتحدة!.

وتحول «لوسى كرين» كان متناسقا مع سلوك القادة من السياسيين والعسكريين المهيمنين على أجهزة الدولة.. ولأن اليهود كانوا أول من ملك القدرة على فضح هذا السلوك وكشفه على المستويين الفردى والعام.. كان من الطبيعى أن يكونوا فى مقدمة الضحايا.

إن رأس الدولة وهو رئيس الجمهورية.. يبدو للوهلة الأولى وكأنه شخصية حكيمة متماسكة.. فهو يرفض الرؤية الفاشية للسيناتور الشاب فالون واتهمه أنه «يريد له أن يرشح ستالين ليكون رجل العالم» ومع ذلك سرعان ما يستسلم لرغبة مساعديه من رجال المخابرات والكونجرس والبيت الأبيض فى ازاحة نائبة اليهودى «ايستمان» صاحب التاريخ المشرف فى الكونجرس خلال ٢٥ سنة.. والذى كان عيبه الوحيد أنه لا يقوم باتفاقيات ومؤامرات فى الكواليس. وليس لديه مكتب به أقارب(!!) وسمعته نظيفة . وعندما يحاول ايجاد وسيلة للخروج من مأزق الضغوط التى تمارس عليه للاستقالة.. يعرض عليه مساعده بن رايكوف حقائق يمكن استغلالها ضد منافسه الشاب تيرى فالون. ومنها أنه مصاب بانهيار عصبى وأن علاقته بزوجته تتصف بالغموض وتتميز بالسادية المرضية.. وأن هناك شىء مظلم وكئيب فى علاقته بسكرتيرته «لوسى كرين».. ومع ذلك يرفض ايستمان الارتكاز على أساليب الابتزاز ويصفها بأنها «ألعاب حقيرة».

وكان لشخصية «ايستمان» امتدادا فى شخصية يهودية أخرى.. هي شخصية الضابط «ديفيد روس» إنه يحاول كشف القناع عن «ارهاب لوسى» وأيضا «ارهاب رجال الرئيس» أولئك الذين تبدو مناقشاتهم كدفاع مريب عن مصالحهم الشخصية.. فهم يتآمرون على الثائر القادم من نيكاراجوا قبل أن تقوم «لوسى» بالتآمر لاغتياله.. بهدف مختلف هو استمرار الصراعات فى أمريكا اللاتينية لانعاش حركة بيع الأسلحة الأمريكية.. ولكن كيف تآمر رجال الرئيس على هذا الثائر؟ هنا تقدم «السينما اليهودية» للجمهور العالمى أسلوبا مبتكرا للاغتيال لم يكن قد طرح من قبل على مستوي الواقع أو الخيال وهو الاغتيال بـ «الايدز»!!

ديفيد روس : كيف يمكن لشخص مستقيم (يقصد الثائر القادم من نيكاراجوا) أجرى بحوث الدم وكان سليما ثم ظهرت اصابته بالايدز بعد ذلك بوقت قصير؟

الطبيب : لا يمكن إلا إذا كان يستخدم مخدرات أو جنس أو صدفة بعد الاختيارات.

ديفيد : إذن فهذا ليس تخمينا ؟

الطبيب : ولكن يمكن أن يوجد الايدز فى بعض المعامل بغرض التحليل .

ديفيد : أى معامل؟

الطبيب : هنا.

ديفيـد : هل يمكن أن يسرقه أحد؟

الطبيب : إن سرقة قنبلة ذرية أسهل فيوجد منها كثير.

ديفيـد : انى أقرر لك ذلك.

الطبيب : يمكن أن يكون فى أحد الأماكن التابعة للجيش حيث يقوم الجيش بتطوير الأسلحة البيولوجية.

ديفيـد : هل تعنى انهم يطورون الايدز ليستخدم كسلاح؟

الطبيب : إنه عملهم الوحيد تطوير الأسلحة. لكن بحضور الايدز لا أعتقد.

ديفيـد : وماذا لو استخدم كسلاح سياسى؟.

الطبيب : اضرب مثلا؟

ديفيـد : اذا توصلوا الي طريقة لاصابة شخص يكون عقبة فى طريقهم.

الطبيب : إنه سلاح فعال من الصعب تتبع مصدره.

ديفيـد : ما الوقت الذى يأخذه الفيروس؟

الطبيب : ليس أكبر من الوقت الذى يحقن فيه.

ديفيـد : واذا كانوا يستغلونه كسلاح فسوف يطلب استخدامه أصحاب المناصب العليا.

الطبيب : يوجد واحد فقط يمكن أن يطلب هذا .

ديفيـد : من هو؟

الطبيب : القائد العام للقوات المسلحة : الرئيس !!!

إن المحصلة التى يصل اليها بليكنر فى نهاية فيلمه هى أن ارهاب «لوسى كرين» يستمد جذوره من الارهاب الأكبر داخل كواليس السياسة الأمريكية .. وهو ما تغذيه سلبيات شعبية.. ولا تحد من تأثيره ايجابيات يهودية غالبا ما تواجه بالاحباط.. أو التهديد أو الموت.. وعندما نقارن «ايستمان» «ديفيد روس» بالشخصيات الأخرى التى نراها فى الفيلم.. لا نستطيع أن نقبل هذه المقارنة. لأنه من الشناعة بمكان الاعتقاد بأن فى استطاعة هؤلاء الاغيار السمو الى مستوي الشخصيات اليهودية. وقد كان فى حكاية «لوسى كرين» الكثير للكشف عما فى مجتمعها من خراب وحقارة.

إن ما يطرحه فيلم «الفتى المفضل» ربما يكون له صدى من بعض سلبيات الواقع المعاصر. ولكن سيبقى دائما السؤال المطروح.. هل ينفصل اليهود عن هذه السلبيات؟!!!.

الفصل العاشر

التخريب : فى مواجهة المواطن الأمريكى

يشتمل «التخريب» على جميع الأفعال التى ترمى الى ايجاد حالة ذعر ترتكب بوسائل خطيرة والأدوات المتفجرة أو الملتهبة أو السامة أو الوبائية التى من شأنها أن تحدث خطرا عاما. وترتكبها الجماعات الارهابية بقصد تحقيق غايات سياسية مثل إرهاب الحكومة القائمة مثلا وحملها على التخلى عن الحكم أو على التصرف فى موقف بعينه دون الآخر . وجرائم التخريب لا تختلف من حيث موضوعها عن الجرائم العادية إلا فى أعمال العنف التى تصاحبها والتى يكون من شأنها التدمير والتخريب على نطاق واسع أو التهديد بأضرار وكوارث عامة.. كل ذلك بقصد اثارة الفزع واشاعة الرعب فى النفوس.

و «التخريب» كما يرى الدكتور **ممدوح توفيق** فى كتابه **«الاجرام السياسى»** صورة من صور الجرائم الارهابية المعروفة فى الاصطلاح الانجليزى - الفرنسى بكلمة "Sabotage" - أى الإتلاف - وأصل هذه الكلمة مشتق من كلمة "Sabot" وتعنى الحذاء الخشبى الذى ترتديه الطبقات الفقيرة فى بعض البلاد الاوروبية الشمالية. وقد كان هذا الحذاء الخشبى يعتبر رمزاً للثورة ضد أسياد الاقطاع والمحتكرين فقد كانت الأحذية الخشبية تلقى فى آلات المصانع طوال فترات الاضراب فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حتى تتعطل الآلات وتقف عن العمل وهكذا استعملت هذه الكلمة لتعنى تخريب ممتلكات الغير.

و «التخريب» الذى تستخدمه الدول ضد بعضها بواسطة عملائها انما يهدف الى إتلاف وتدمير النظام العسكرى أو الاقتصادى وكذا تدمير الوسائل التى تعدها الدولة للانتاج الصناعى أو الغذائى أو المواصلات.. وهى عمليات تنظم بشتى الوسائل فى المناطق الرئيسية كالمصانع والمؤسسات العامة، ويقوم بها أفراد يسمون أنفسهم جنود التخريب أو «الكوماندوز» أو «الفدائيين» أو «الارهابيين» فى الاصطلاح الشائع فى وقتنا الحالى.

واذا نظرنا للتفكير العام الذى يكمن وراء أفلام «التخريب» التى قدمت فى السينما الأمريكية لوجدناه متفقا ومتناسقا مع نفسه. فابتداء من فيلم **«المخرب» Saboteur**

(١٩٤٢) الذى أخرجه **الفريد هيتشكوك** لحساب شركة يونيفرسال الامريكية فى ذروة معارك الحرب العالمية الثانية.. وفى ظل الخوف من التأثير النازى على المجتمع الأمريكى ومحاولة التحذير من الارهاب المحتمل من عملاء الألمان سواء المقيمين داخل البلاد أو القادمين اليها من الخارج.. ومرورا بالمواجهات الحقيقية أو المتخيلة من أعداء ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى نهاية التسعينيات.. سنجد السينمائيين اليهود قد أدركوا أن نقل ظواهر العنف السياسى الدولى الى داخل المجتمع الأمريكى وخلق مواجهات دامية مع المواطن الأمريكى العادى.. من الممكن أن تخلق حالة من الاستنفار والتحدى والغضب والانفعالية الجماهيرية.. وأخطر ما يتربص بهذا الاتجاه السائد هو أنه يحقق عمليا الوثوب الدعائى للقوى المهيمنة على وسائل الاعلام والسينما ولكنه فى الوقت نفسه يؤدى الى حرمان المواطن العادى من التفكير المتزن تجاه القضايا السياسية المحيطة به .

وهذا الاتجاه يفتح موضوع التخريب والارهاب السياسى داخل الولايات المتحدة بعد أن يحصره فى نطاق مجموعة من الأعداء التقليدين وهم بالتحديد : «الإرهاب الأحمر» أو الشيوعى، الارهاب العربى، الارهاب الايرانى. بالاضافة الى التهديدات المستمرة من العناصر الارهابية المنتمية الى ما يمكن تسميته بالأصولية الأمريكية، فقد ظهرت الى العلن أسماء منظمات وجماعات أصولية وسلفية أمريكية قد تتشابه أفكارها الفلسفية مع أفكار التكفير والهجرة والجهاد، مثل منظمة الأمم الآرية وحراس القدر والحزب القومى الاشتراكى الأمريكى «النازى» والوطنيون الاحرار وميليشيات ميتشيجان ومقاتلى مونتانا وحماة الدستور، وميليشيات أريزونا ... وغيرها كثير مما يرفع عددها الى نحو مائة منظمة أصولية عسكرية دينية جندت نحو ١٠٠ ألف مقاتل مسلح وجذبت نحو ٤ ملايين نصير. ينتشر نفوذها فى أكثر منه ٤٠ ولاية امريكية[1] والنتيجة وضع المواطن الأمريكى فى مجال رؤية سياسية تحددت سلفا من أجل التأكيد على أن هذه المظاهر الارهابية المستمرة دوما لا يمكن أن تخلق الجو المساعد والمناسب على اندماج اليهود داخل المجتمع الأمريكى.

الارهاب الأحمر

فى مواجهة ما سمى «الارهاب الأحمر» تحرك السينمائيون اليهود بميكانيزم غاية فى الدقة يتضاءل أمامه أى حساب دقيق لعشرات المواقف السياسية الايجابية بين الكتلتين

الشرقية والغربية قبل الانهيار التام للاتحاد السوفيتى، فالوفاق بين الشرق والغرب ليس له أية فعالية على موقف اليهود فى الاعلام والسينما طالما لم يقترن بالهجرة الحرة لليهود السوفييت الى اسرائيل.

ودون أن نذهب بعيدا، فالصورة السلبية للانسان السوفيتى بقيت على الشاشة كما هى حتى بدأت الهجرة الجماعية لليهود السوفييت. هنا بدأت الالة المهيمنة تغير من موقفها بصورة غير متخيلة وللدرجة التى جعلتنا نرى فى بداية عام ١٩٩٢ ومن خلال المسلسل التليفزيونى **«ماكجيفر»** فيلما الشرير فيه هو الأمريكى أما الطبيب الذى يتطوع لتحقيق غايات انسانية فكان ضابطا روسيا عجوزا يسعى لخدمة الأرمن فى حربهم ضد أذربيجان الإسلامية!!

وشاهدنا فى **«العقرب الاحمر»**(٢) ١٩٩٥ قوات الأمن القومى الأمريكية يتم تدريبها بواسطة خبير من الـ ك. ج. ب (جهاز المخابرات الروسى) من أجل تجهيزها لمواجهة احدى المنظمات النازية التى تمارس نشاطها التخريبى ضد اليهود والملونين داخل الولايات الأمريكية.

أما قبل أن تأتى لحظة التحول فكان السينمائيون اليهود يبنون فى أفلامهم عن الاتحاد السوفيتى نظاما مباشرا من الرموز . فالمخابرات السوفيتية KGB ترمز للشر والتسلط سواء على الانسان الروسى أو الحضارة الغربية. والجندى السوفيتى يرمز الى الجمود والوحشية، وهو مثل ضحاياه من أبناء الشعب فى سجن لا يبارحه فى حين كان اليهودى «السوفييتى» يحاول جاهدا استغلال عبقريته العلمية أو الأدبية أو الفنية أو الرياضية لصالح مجتمعه دون أن ينجح فى هذا السبيل نظرا لأنه لم يقدر قوى الشر التقدير الصحيح. وعندما يحاول التمرد ورفع راية العصيان والانشقاق يكون الوقت قد فات ويصبح «الارهاب» ملتفا حول عنقه منذرا بالموت فى كل لحظة. وفى نطاق هذا التنميط ظهرت عشرات الأفلام الأمريكية التى تصور ما يمكن تسميته «ارهاب الدولة» ومنها **«الثابت»** ١٩٦٨ اخراج جون فرانكينهايمر، **«الفتاة من بتروفكا»** ١٩٧٤ اخراج **روبرت الياس ميلر**، **«بذرة التمر هندى»** ١٩٧٤ اخراج **بليك ايدواردز**، **«المهمة الأخيرة»** ١٩٨٠ اخراج **بول الموند**، **«حديقة جوركى»** ١٩٨٣ اخراج **مايكل ابتد**، **«الليالى البيضاء»** ١٩٨٤ اخراج **تايلور هاتفورد**، **«جولاج»** ١٩٨٥ اخراج **روجريانج**.. الخ.

ولا جدال أن المعسكرين الشيوعى والرأسمالى سعيا على الدوام الى تصدير الثورات

المضادة الى كل منهما. ولتحقيق ذلك استخدما العملاء والانصار وأحيانا التدخل المسلح المباشر وغيره من وسائل الضغط السياسي.

واذ يعجز المعسكران عن تحقيق أهدافهما فى مرحلة من المراحل، فانهما يقنعان بفكرة «تصدير الارهاب» لنشر البلبلة والرعب بين المواطنين العاديين بهدف اسقاط النظم أو قطع الطريق على الحركات المنتمية للاتجاه المضاد.. لقد حدث هذا «الارهاب» بصور متعددة فى البلدان التابعة للمعسكرين. ولكن دون أن نسمع عن حوادث ارهابية قام بها السوفييت ضد الشعب الامريكي أو العكس. ربما توجد حوادث متعددة للتجسس ومحاولات لا نهاية لها لتجنيد العملاء.. أما الارهاب بمعناه الحرفى فهذا أمر كان نادرا وقوعه.

ولكن فى مجال السينما حرص السينمائيون اليهود على تأكيد حتمية التحذير من «الارهاب الاحمر» "The Red Terror" وافتعال عمليات ارهابية شيوعية تفرض على المواطن داخل الولايات المتحدة ولا يحبطها أو يقاومها سوى «البطل اليهودى» بشجاعته وذكائه ورجاحة عقله. سنلمس هذا فى أفلام مثل «**تليفون**» ١٩٧٧ اخراج **دون سيجال**، «**قوة ميجا**» ١٩٨٢ اخراج **جون ميلوش**، «**غزو امريكا**» ١٩٨٦ اخراج **جوزيف فيتو**.

فى فيلم «**تليفون**» يصبح مستحيلا بعد الوفاق عزل القوى الرجعية فى الأجهزة السوفييتية دون التعرض لمخاطر العمليات الارهابية المعدة مسبقا ضد المواطن الأمريكى فى حالة الازمات.. ورغم عمليات «التصفية الجسدية» التى ينفذها انصار الوفاق (!!) ضد معارضيهم.. وهى عمليات سجلتها المخابرات المركزية بعناية : «٢٤ من أعضاء الحزب البارزين فى أنحاء متفرقة من الاتحاد السوفييتى كلهم ماتوا خلال الـ ١٣ يوما الماضية وعدا موتهم فقد كانوا جميعا يشتركون فى شيء واحد.. كانوا جميعا ستالينيين متطرفين يعارضون الوفاق مع امريكا».. فان هناك من يفلت من هذه التصفية لينفذ عملية جهنمية أعدتها المخابرات السوفييتية ولم تكتشف ملامحها سوى الفتاة اليهودية دوتى بوترمان محللة أخبار موسكو المقيمة فى المخابرات المركزية.

كانت العملية السوفيتية المسماة «تليفون» عملية أكثر من سرية. تعتمد على شبكة من أمهر العملاء السوفييت الذين أنجبتهم أى أمة.. كان عليهم أن يتسللوا الى عمق الولايات المتحدة وأن ينتظروا الاشارة ليضربوا فى حالة قيام الحرب النووية. جند لهذه العملية أحسن طلبة المخابرات المتحدثين باللغة الانجليزية. تم تدريبهم فى كل تفاصيل الحياة الأمريكية ثم اختير أحسنهم ليتم تنويمه مغناطيسيا.. وعندما ذهبوا الى الولايات المتحدة

كان كل منهم يعتقد أنه أو أنها الامريكى المتوفى الذين كانوا سيحلون محلهم فى مناطق مجاورة لأهم الأهداف العسكرية الأمريكية.. والجميع كانوا مستعدين أن يموتوا فى رحلة انتحار لتدمير هذه الأهداف وقد غرس هذا فى عقلهم الباطن.. وكان كل ما هور مطلوب للتنفيذ مكالمة تليفونية بسيطة تحمل شفرة عبارة عن جزء من قصيدة للشاعر الأمريكى روبرت فروست مضافا اليه اسم الروسى الذى يطلقهم فى مهامهم التدميرية.

وبطبيعة الحال تفقد عملية «تليفون» أهميتها بعد الوفاق بين المعسكرين .. ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للجنرال السوفييتى دشمسكى **(دونالد بيلزانس)**.. فهو من أعداء الوفاق ويعلم كل تفاصيل العملية، وانتقاما من سياسة الوفاق يقرر أن يطلق هؤلاء القنابل البشرية.. ويبدأ العملاء فى الامتثال.. وتبدأ الحوادث فى التصاعد: تخريب قاعدة لشحن غاز الاعصاب فى كولورادو.. هجوم على مركز اتصالات بحرية.. نسف مستودع ذخيرة قرب أوهايو.. وكان لابد من تعاون بين السوفييت والامريكان حتى لا ينطلق باق العملاء مما قد يسبب نتائج مخربة على سياسة الوفاق وعلى البشرية أجمع.

وما يجعل «التليفون» يكتسب قيمته الظاهرية هو قدرته على استغلال تفاصيل العملية الارهابية من أجل الايحاء بان السلوك الدكتاتورى الدموى يتحكم فى الشخصية السوفييتية سواء فى ظل المعاداة للغرب أو الوفاق معه، أما الأمر الأكثر ترسيخاً فهو التأكيد بأن المجتمع الأمريكى عندما يواجه الاخطار تتسلط عليه حمى الماكارثية، بحيث نجد رجال المباحث الفيدرالية أثناء بحثهم عن العملاء السوفييت يطيشون كالأغبياء فى دوامة تضع الشعب الأمريكى كل فى حالة اتهام.. ولا فرق عندهم بين «انصار انقاذ البيئة» أو جمعيات الرقص الشعبى أو حتى القسس أصحاب الآراء السياسية.. وهو ما يجعل الفتاة اليهودية «دوتى بوترمان» تعلق بكل جد وحزم: «هذا النوع من المواقف أدى إلى سقوط امبراطورية الحيثيين» وهى كلمات تكسبها قدرة على استنباط تاريخ الاغيار فى محاولة لترسيخ موروثاته التى تحمل فى بواطنها عوامل هدمه.

ولم يكن فى مقدور أفلام «الارهاب الاحمر» أن تكتب لها امكانيات الاستمرار بالاعتماد فقط على المواجهات المتخيلة بين السوفييت والأمريكان داخل المجتمع الأمريكى.. فعدم وجود أساس حقيقى لهذه المواجهات جعل الارتكاز على حوادث لها صدى فى الواقع الارهابى أكثر تأثيرا، ومن هنا يظهر داخل المجتمع الأمريكى حلفاء السوفييت من الارهابين الدوليين الرافعين لرايات الدفاع عن الكادحين والمظلومين **«صقور الليل»**، أو من

الثوار اليساريين القادمين من أميركا اللاتينية وقد سيطرت عليهم رغباتهم فى الاستيلاء واللصوصية **«قوة ميجا»** أو قيام نفس الثوار بمساندة قيادة سوفييتية ترفع الشعارات النازية بغزو ولاية كولارادو الأمريكية: **«الفجر الأحمر»**.. وتكررت هذه الموضوعات فى أفلام عديدة استمرت حتى نهاية الثمانينيات وجاء ذكرها فى مواضع أخرى من هذه الدراسة.

ومع ذلك ففى الوقت الذى أخذت فيه أفلام «الارهاب الأحمر» تنحو تجاه التعامل مع السوفييت من خلال عملائهم العرب أو اللاتينيين جاء المنتج الاسرائيلى **مناحم جولان** بفيلمه **«غزو الولايات المتحدة الأمريكية»** ١٩٨٦ ليستخدم كل امكانيات السينما الأمريكية فى محاولة لاذكاء شحنة الكراهية ضد السوفييت بشكل لم يسبق له مثيل.

إن جولان يسير فى فيلمه الذى كتبه **«أرون نوريس»** ولعب بطولته **«شاك نورس»** على نفس الأفكار التى عولجت فى الأفلام السابقة. ولكنه يضيف اليها ما يثبت أن الامريكيين باستسلامهم لأفكار الوفاق يعيشون فى حالة من أحلام اليقظة.. لانهم يتجاهلون ذلك العنصر الأقوى أثرا وهو سيطرة الأفكار الايديولوجية على الإنسان السوفييتى.. بينما يقول الضابط السوفيتى رستوف المكلف بغزو ميامى بولاية فلوريدا ونشر الرعب والمخدرات بين سكانها- «لم تتعرض الولايات المتحدة للغزو من مائتى عام.. انظر اليهم انهم غارقون فى الترف. انهم ورثة حضارة منحلة.. تلك الحضارة ستقضى عليهم ولكنهم لا يعرفون بعد». ولم تكن هذه الكلمات التي يقدمها جولان على لسان العدو السوفيتى تختلف عن كلمات دوتى دوترمان فى فيلم «تليفون» رغم تباين قائليها.. فالفكر الذى خلفها واحد.. والهدف مجتمع الاغيار بشقيه السوفيتى والأمريكى.. ورغم الادعاء بمناصرة المواطن الأمريكى.. فان ما نراه من تفسخ وصراعات وتخبط يدفع بقسيس المدينة الأمريكية الى القول: «لقد حلت اللعنة على البلاد. فانقلب الأخ على أخيه والأب على ابنه. أبانا الذى فى السموات ارفع عنك سخطك».. كلها عناصر يأتى تحليلها ليؤكد لنا وللقارئ مدى تكرار الأفكار التى يطرحها اليهود فى أفلامهم.

الارهاب العربى

واذا كانت فترة السبعينيات قد صورت ما يسمى بالارهاب العربى من خلال أفلام مثل **«الاحد الأسود»** ١٩٧٧ كطفح جلدى يظهر على وجه المجتمع الأمريكى ليدل على وجود

الحذر والمواجهة.. فان هذا الارهاب أصبح فى منتصف الثمانينيات -وقبل تفجير المركز التجارى الدولى فى نيويورك فى بداية التسعينيات والذى اتهم فيه عناصر من الأصوليين المسلمين الذين احتضنتهم امريكا أثناء حرب افغانستان - يدل على ما هو أكثر خطورة.. لقد أصبح طاعونا تنقل عداوه الأقلية العربية فى الولايات المتحدة الى الجسد الأمريكى كله.

لقد أفرزت أفلام منتصف الثمانينيات زعامات ارهابية طرحت جانبا كل ما هو انسانى وتمكنت من إشعال شرارة التخريب والعنف داخل الولايات الأمريكية. ومثلما أسقطت تصرفاتهم الهمجية وهم الزعامة التى يدعونها أسقطت أيضا وهم الهدف الذى يحاربون أو يخربون من أجله.. فاللبنانى الشيعى أبولادين المقيم فى ولاية ديترويت فى فيلم **«تحت الحصار»** ١٩٨٦ يقود العمليات الارهابية ضد المواطنين الأبرياء فى المعسكرات والشوارع والمطاعم والمطارات والطائرات، وتصل به الجرأة في النهاية الى التحريض على تفجير «البيت الأبيض» . وفى فيلم **«مطلوب: ميتا أو حيا»** ١٩٨٧ نرى اليمنى اليسارى «مالك الرحيم» ينشر ارهابه فى لوس انجلوس حيث يقتل ١٣٧ أمريكيا بعد تفجيره دارا للعرض السينمائى بمساعدة الطلبة العرب فى جامعة لوس انجلوس ينجح فى تحضير مواد ناسفة لتفجير صهاريج غاز الميثيل فى أحد مصانع الكيماويات الكبرى بهدف قتل ٣٠ ألف شخص بعد أن يتحول الميثيل الي ايروسول مشتعل وتقوم الريح بالجزء الباقى من خطته.. ويظهر الليبى محمد فى فيلم **«ذعر الارهاب»** ١٩٧٧ وهو يقود مجموعة من الشباب الليبى من أجل تفجير القاعدة النووية فى ولاية انديانا.. وعندما تفشل خطته ينطلق فى شوارع المدينة ليحولها بواسطة الصواريخ ومدافع آر . بى. جى. والرشاشات الى مقبرة جماعية لكل المارة من الرضع والأطفال والشباب والنساء والكهول. ثم يلجأ الى حرم انديانا ليحتجز مجموعة من الطلبة والطالبات ولتبدأ أحداث مذبحة جديدة.

وتحاول هذه النماذج من الأفلام التنقل بأحداثها الدموية بين الولايات الأمريكية.. لتجعلها جميعا فى متناول الارهاب العربى. فى فيلم «تحت الحصار» يتخذ «ابولادين» من منطقة تسمى «ديربون» بولاية ديترويت مركز العملية .. وهذه المنطقة يعيش فيها فى الواقع حوالى عشرين ألف أمريكى من أصل عربى ومنهم بعض الشيعة اللبنانيين .. والقصة كما يرى **جاك شاهين**(٣) عبارة عن خيال بحت أما الأماكن وأسماء المجموعة الارهابية فليست كذلك. والذى يفهم أو يراد توصيلة من خلال هذه الضبابية المتعمدة بين الخيال والحقيقة أن

مثل هذه الخلايا من الممكن أن يكون لها وجود بالفعل وأن هذا النشاط السياسى ربما هو الذى يشجع على حوادث الاغتصاب وألقاء القنابل والقتل الى تم الصاقها بالفعل بالعديد من المنظمات والجاليات العربية الأمريكية».

ويوحى فيلم **«مطلوب ميتا أو حيا»** أن من أخطر جوانب ذلك الارهاب تلك العناصر الطلابية التى تدرس فى الجامعات الأمريكية سواء كانوا من أبناء الجاليات العربية أو من الوافدين من الخارج. إنهم يتحدون من أجل استغلال ما تعلموه فى الجامعة لفتح جبهات ارهابية ضد الشعب الذى احتضنهم في جامعاته. ويزيد فيلم **«ذعر الارهاب»** شحنة الريبة والخوف من هؤلاء الطلبة عندما يجعل «جامعة انديانا» تعيش لحظات عصيبة بعد أن يأتيها الارهاب العربى لينشر الفزع داخل قاعاتها.

وتطلق هذه الأفلام علي لسان هؤلاء الارهابين شعارات لا تصلح إلا كوسيلة لمصادرة أى حق من الممكن أن يكون للشخصية العربية على مستوى الواقع.. فأبولادين يتمتع بقدرة فائقة على خلق الشعارات المناهضة للرأسمالية والشيوعية على نحو يؤهل الاسلام ليتقدم صفوف الراديكالية وممارسات العنف الثورى.. ومن خلال تهديداته المسجلة للسلطات الأمريكية يسعى الفيلم الى تكرارها بهدف شكلي وهو تحليلها لمعرفة مصدرها. ولهدف موضوعى وهو تأكيدها على مسامع المشاهدين «فى كل وقت تظهر خلية جديدة بعد أن ضاع النقاء الثورى. الخونة والحلول الوسط لصالح عدة طوائف. هذه هي نهاية المملكة الثورية لم يبق سوى قلة من المقاتلين اليساريين أما الباقون فقد أصبحوا كلابا إمبرياليين يتخبطون بين السوفييت والامريكيين ويحملون معهم زى العار الى قبور اسلافهم. لا اعتقد أنه يمكننا تغيير العالم لكن يمكننا أن نجعل امريكا تقاسى. وقاعدة بليدزبرج (قتل فيها ٢٠٠ مجند امريكى شاب) هى الدرس الأول وأمامنا المزيد لنعلمكم ولن يمكنكم فعل شيء سوى التعليم».

«التعليم مستمر. فالسلاح ثمنه ١٨٫٩٢ دولار فقط.. جهاز بسيط وتكاليف عملياتنا الفعلية مجانية .. وزى رجل العصابات هو نفسه زى عدوه. نعم إن أمريكا قوية وأنا ضعيف وليس لدى قوات بحرية ولا طائرات ولا أسلحة نووية .. ولكن الضعيف سيلحق بأمريكا أشد الاصابات ومزيد من الدماء ستفسك وسيتهاوى الأمريكيون من السماء» (اشارة الى تفجير الطائرات).

أما «مالك الرحيم» (لاحظ دلالة الاسم) فيوصف بانه أشهر الارهابيين فى العالم.. فهو

مسئول عن مصرع الآلاف في العمليات الارهابية في اوروبا والشرق الأوسط خلال السنوات العشر الماضية.. ومطاردوه على ثقة بانهم لا يتعاملون مع مقاتل عظيم وانما حيوان شيوعى لا يخشى شيئا.. وعندما يقبض عليه فى نهاية الفيلم نجده يستصرخ معتقليه بقوله : «اقتلونى لست مجرما. أنا جندى استحق أن أموت كجندى» ولكن يأتيه الرد ليتناسب مع كل ما شاهده المتفرج من مظاهر التخريب والدمار: «لست جنديا أنت ذبابة في مستنقع أوحال».

ويسحب فيلم **«ذعر الارهاب»** من بطله الليبى محمد كل حججه *التى ربما تحمل أبعادا* حقيقية بعد أن يقدمه وقد ارتكب مع أعوانه كل أعمال العنف الوحشى بداية من محاولة تدمير المدينة بتفجير مفاعلها النووى الى قتل الأطفال الرضع.. *إن هذا العنف يصادر على* المناقشة التي تدور فى نهاية الفيلم بينه وبين مدرس الجامعة الموجود كرهينة مع طلبته والذى يكونْ مصيره هو الآخر الموت عندما يحاول مواجهة ممارسات «محمد» غير الإنسانية.

المدرس : لكنهم طلبة لا علاقة لهم بمشاكلكم السياسية.

محمــد : قنابلكم قتلت أطفالنا. سفنكم هاجمتنا. هؤلاء الطلبة سيحاولون قتلنا.

المدرس : ليس لنا شجار معك. بلادنا فعلت ما فعلت بسبب الارهاب.

محمد : *هذا* غير صحيح. حكومتكم أعطتكم معلومات غير صحيحة. ونحن شعب مسالم (بعصبية وقسوة) لست مضطرا لمناقشة السياسة معك.

ومن العناصر المألوفة والتى لا نريد أن نكرر ملامحها لأنها أصبحت تشكل قاعدة لا يمكن *التنازل عنها* فى هذه الأفلام الارتباك الأمنى فى ظل القيادات غير اليهودية سواء فى المخابرات أو المباحث الفيدرالية أو الشرطة المحلية.. فهم يصرون على التمتع بغبائهم حتى تعطى *الفرصة كاملة للشخصية اليهودية* لتأكيد فهمها الواعى فى مواجهة الارهابى مالك الرحيم (صائد المجرمين نيك جوشوا الجسور الذى لا يظهر أمامنا إلا وهو يعزف على آلة الهارمونيكا) أو قدرتها *على الجمع بين الأخلاقيات المؤثرة والشجاعة* (الطالب ديللر عازف الكمان الذى ينبذ شاعريته لينتقم للعجوز اليهودى بنحاس ليحقق ما فشلت كل قوات الأمن فى تحقيقه داخل جامعة انديانا) بالاضافة الى التركيز علي دور الصحافة اليهودية فى كشف *السياسة الامريكية* فى **«تحت الحصار»** غير أن المبالغة فى تقديم الشخصية اليهودية تضرب بعيدا عندما تبدأ أحداث **«مطلوب: ميتا أو حيا»** حيث نرى مالك الرحيم

وقد تنكر فى ملابس حاخام يكرر لمستقبليه فى المطار كلمة «شالوم. شالوم» وهى حيلة عبقرية تحقق له الأمان والسلام عند الخروج من المنطقة الجمركية فى لوس انجلوس لاختياره شخصية تدعو الى الاحترام والتبجيل من قبل الجميع !! .

وهذه الأفلام تحاول أن تجعل هدفها الأول أبناء الجاليات العربية وهو هدف يشكل أخطر ما يمكن أن تتعرض له أقلية من الأقليات داخل المجتمع الأمريكى . ويحدد **«عابدين جابارا»** رئيس اللجنة العربية الأمريكية لمناهضة التميز أبعاد هذا الهدف فى مقاله الذى قدم فيه لملف «الشخصية العربية فى التليفزيون والسينما الأمريكية» والذى نشرته مجلة «سينياست» فى عددها الأول لعام ١٩٧٩: «ان الاسهامات التى قدمناها كجماعة أمريكية عرقية تظل غير معروفة أو غير معترف بها فى وسائل الاعلام الأمريكية، وعلى نفس المستوى لا يعرف أحد شيئا عن التجارب التى مرت بها مجتمعاتنا هنا فى أمريكا أو فى «بلادنا القديمة» وبغض النظر عن الاسهامات المتنوعة التى نقدمها فى هذا البلد فى مجالات الطب والرياضة وإدارة الأعمال والسياسة والفن. بغض النظر عن كل هذا فانه مطلوب منا - كما هو مطلوب من جماعات عرقية أخرى- أن تتماثل مع الشخصيات السينمائية الأمريكية النمطية التى أرادوها لنا والتى ليس بها أى شىء قريب الشبه بنا والتى تعيش حياة لا نعرفها نحن والتى ربما يكون لها وجود فقط فى مخيلة موزعى الأدوار السينمائية ومنتجى الأفلام».

«مثل هذه الصورة للعربى كارهابى وكشيخ جشع أو كنساء الحريم تعمل على تجريد مجتمعنا من الصفات الانسانية أمام رفاقنا وجيراننا . ويكفى أن أذكر أنه فى العشر سنوات الأخيرة قدم العرب الأمريكيون اسهامات مادية لبعض الحملات السياسية ولكنها ردت اليهم من قبل زعماء سياسيين مرموقين والسبب أصلهم العرقى.. أما حالات التمييز فى شغل الوظائف فقد أصبحت من الأشياء الروتينية. الأسوأ من ذلك أن مقولة «العرب الأغنياء الجشعين» قد أخذتها قوات البوليس المحلى من الفكرة المقدمة عن العرب من قبل الانماط السينمائية الشهيرة. كما استغل مكتب التحقيقات الفيدرالى هذه الفكرة لعمل خطط ذكية تنطوى على الصدق الظاهرى للايقاع بأى عربى يشتبه فيه وفى أنه يمارس أعمالا منافية للقانون، بل لقد أطلق على مثل هذه العمليات «خطط الايقاع بالعرب» وإنى لأتساءل هنا ألن يكون هناك احتجاج عنيف من قبل الرأى العام اذا ما وجد شيئا يسمى بـ عمليات الايقاع باليهود!! فى عام ١٩٨٧ قام مكتب العدل بوضع خطة - كانت ستنفذ

بالفعل اذا ما حدثت أية أعمال ارهابية – لحصر وحجز المواطنين العرب فى أمريكا وهى عملية مشابهة لعملية الحصر الشهيرة والمؤلة التى حدثت لليابانيين الامريكيين أثناء الحرب العالمية الثانية، ولكن الشيء المرعب حقا كان حادث قتل أحد العرب الامريكان علي يد ارهابيين امريكيين فى كاليفورنيا وقد تم تجاهل قتل هذا العربى فلم تذكر الصحف خبر قتله ولم يُدن بقتله أحد وحدث هذا فى وقت كان فيه موضوع الارهاب ضد الامريكيين من أهم الموضوعات التي حظيت باهتمام حكومتنا الأمريكية.. وتشكل هذه الأمثلة القليلة رسالة تذكرك دائما بالعلاقة المتبادلة بين الافتراء والتمييز وربما أشياء أخرى أسوأ».

ويستطرد عابدين جابارا قائلا : «واذا كانت هذه الحوادث المحلية تستخدم فى تدعيم الصورة الزائفة والاعلام الخاطيء فان العرب منزعجون من كون السياسة الخارجية لبلادنا كثيرا ما تستغل هذه الحوادث وأنها تستغل أيضا لتثبيت نفس القوالب المشوهة للعرب والمسلمين وتبرير صحتها. ولكن من الصعب على عالم عربى تعداده ٢٠٠ مليون نسمة ومجتمع اسلامى عالمى النطاق مكون من بليون نسمة، هو جزء هام وكبير من التاريخ الانسانى، أن يتم التعامل معه من قبل دولة عظمى من خلال سياسات قائمة على الجهل الثقافى وعدم التمييز والتبصر.. وبينما كان يضطر البعض فى مجتمعنا العربى فى أمريكا الى اخفاء أصولهم العرقية بسبب الخوف أو الشعور بالخزى الناتجين عن هذه الصورة السلبية للعرب. عاصرت فترة الثمانينيات تحركا سياسيا يمكن أن يطلق عليه أنه من نوعية «التحرك العفوى» حيث لم يكن يتبع أى تنظيم. وقام به العرب الامريكيون من أجل الدفاع عن أنفسنا ضد هذه القوالب السينمائية المشوهة .. وخلال هذه الفترة رأينا نوع من التحسن والتغيير فى صورة العربى من قبل وسائل الاعلام وقد ازداد بشكل أكبر منذ قيام الانتفاضة فى فلسطين. وهذا التغيير فى صورة العربى يمكن ملاحظته بدرجة أكبر فى البرامج الاخبارية بالتليفزيون وإن كان لم يحدث تغير كبير فى وسائل الاعلام المطبوعة. ولكن حتى الآن لا يزال صانعو الأفلام التليفزيونية والسينمائية مخلصين لتلك القوالب القديمة».

وليس من الضرورى فى كل الأفلام التي تقدم العرب كمخربين داخل المجتمع الأمريكى أن تحدث المواجهة المناهضة لهم بصورة مباشرة.. هناك استثناءات تشكل نسبة غير منظورة .. ولكن يجب رصدها لأنها لا تقل أهمية فى محاولة فهمنا لأساليب التعامل مع الشخصية العربية أو الاسلامية فى السينما.. فلا بأس أن يظهر فيلم يدفع تهمة «الارهاب»

عن «الشخصية العربية» ولكنه يقدم تنويعات مختلفة لهذه الشخصية محصلتها الانتقال من الريبة الى الشفقة عليها باعتبارها تمثل داخل المجتمع الامريكى عنصرا هامشيا لا حول له ولا قوة سواء فى الممارسات الارهابية أو الحياة العادية. فهذا يعد من قبيل الاستثناء المرفوض.

بهذا المفهوم يطل علينا **«طعنة ليل»** Night Stick ١٩٨٧ – اخراج **جوزيف سكانلان** – وهو فيلم تدور أحداثه فى نيويورك التى يصفها الراوى فى بدايته بأنها: «مدينة المزيد من الايطاليين أكثر من روما مزيد من اليهود أكثر مما فى تل أبيب مزيد من الايرلنديين أكثر من دبلن، مزيد من المال وحركة المرور والنقابات. مزيد من المجانين والجرائم». والمشاهد ملزم بطبيعة الحال بالتأمل العميق والتفكير الموضوعى لكى يتابع انعكاسات هذه المقدمة على أحداث الفيلم فلابد أن تتلاقى فى جميع الخطوط عند صيغة موحدة تعكس دور هذه الأقليات الكبيرة فى الولايات المتحدة، وأيضا دور العناصر السلبية التى تدفع بالجميع الي عالم الجريمة. بهذا القصد يركز الفيلم على حدثين : الأول يصور سطوا على مصنع للمواد الكيماوية يسفر عن مصرع حراسه والاستيلاء على كميات كبيرة من مادة النيتروجليسرين لو خلطت ببعض العناصر لأصبحت كافية لنسف مدينة نيويورك. والثانى يكشف مخطط منظمة ارهابية عربية تحاول ابتزاز أحد البنوك الكبرى فى نيورك بتفجير فرعه الرئيسى لاثبات قدرتها على حماية فروعه الـ ٣١٢ فى جميع أنحاء العالم مقابل الحصول على عدة ملايين من الدولارات.. وبينما تعجز ادارة البنك عن مجابهة هذه الكارثة .. تندفع ادارة الشرطة الى اعادة الاستعانة بضابطها الشاب «كالهون» الذى يوصف بانه «لايهتم بأية قواعد»!.

وعندما يشرع كالهون فى تحقيقاته حول المنظمة الارهابية العربية «جبهة التحرير المتحدة» تعين عليه الاستعانة بالشاب العربى «عزى» الذى يعمل فى مصنع الملابس الذى يمتلكه رجل الأعمال اليهودى «سيلفرمان».

كالهـــون : كيف حالك عزى؟

عـــــزى : اعلم بأنني لم أفعل ما تبحث عنه .

سيلفرمان : هون على نفسك إنه يريد توجيه بضعة أسئلة.

كالهـــون : ما الذى تعرفه عن الجبهة المتحدة ؟

عـــــزى : منذ حصولى على الكارت الأخضر وأنا لا أتدخل مع قوم كهؤلاء. سأرزق

بطفل فى الطريق. ولن أضيع مستقبلى مع هؤلاء المجانين.

كالهـــون : انى أصدقك. أنت تعرفهم هل يخططون لإعداد ٢٠٠ قنبلة؟

سيلفرمان : مائتا قنبلة؟

عـــــزى : (ضاحكا) لو كان معهم أكثر من قنبلتين فستكون النتيجة نسف أنفسهم.

كالهـــون : (منصرفا) شكرا يا عزى.. أريد سماع أخبار منك .

سيلفرمان : عزى هل أنت ليبى أم مصرى؟

عـــــزى : هل أنا مفصول ؟

سيلفرمان : حاول الانتباه لعملك الى الابد .

عـــــزى : شكرا سيدى . شكرا .

ومن الواضح أن هناك أسبابا محددة أدت الى الشك فى العرب المقيمين فى نيويورك، وهذه الأسباب تنحصر فى وجود منظمة عربية محددة الهوية مارست ارهابها من قبل وتحاول أن توجه ضربات ضارية الى القوي المالية فى نيويورك والتي يديرها اليهود باقتدار وتنعكس وظيفتها الاقتصادية على جميع أنحاء العالم، غير أنه من الواضح أن هناك عوامل انسانية تساعد على جعل «اليهودى» يفرق بين العربى «الطيب» والعربى «الارهابى» وهذه العوامل لا تهتز ولا تتأثر فى سلوك «سيلفرمان» مع الشاب «عزى» وهو ما يعكس مدى سلامة موقفه وفهمه لحدود الأخطاء والانحرافات العربية.. إنه يتعامل معه كأمريكى ولا يهمه بعد ذلك اذ كانت أصوله ليبية أم مصرية.. إنه يتجنب أى احساس عنصرى تجاه الأقليات حتى لا يقع فى نفس الأخطاء التي يقع فيها غيره داخل مجتمع الاغيار!!.

وقد يؤخذ هذا الموقف اليهودى على أنه من قبيل المخاطرة البلهاء التي تختار من بين المواقف الأخرى الممكنة والمحسوبة حسابا دقيقا: حل المهادنة والثقة والمسالمة دون أن تدعو الى ذلك ضرورة.. ولكن أحداث الفيلم تنحو نحو تأكيد موقفه عندما تكتشف أن مرتكبى عملية التخريب والابتزاز اثنان من المرضى النفسيين البيض وليس «لجبهة التحرير المتحدة» العربية أى دخل فى كل ما حدث.

ولكن اذا وجد هذا الموقف الانسانى على المستوي الفردى فينبغى الوقوف عنده وتأمله «فإرهاب» «الجبهة المتحدة» ليس أمرا خياليا، وصفة «الجنون» اذا كانت تطلق على المتهمين الحقيقيين كواقع مرضى محسوم طبيا.. فان نفس الصفة عندما يطلقها عزى على زملائه السابقين في «الجبهة المتحدة» يصبح لها دلالة .. وهى اختفاء الهدف السياسى العقلانى..

والارتماء فى مسار العنف لأسباب يمكن للعقلاء مواجهتها بأساليب أخرى.. ويكشف الفيلم عن هذه النظرة عندما يلتقى كالهون وعزى بواحد من أعضاء هذه الجبهة بناء على طلب الأخير .

عزى (الى كالهون) : تفضل بالدخول إنه فى حالة رعب .

كالهـــون : من تكون؟

عـــــزى : أحد أعضاء جبهة التحرير المتحدة.

كالهـــون : لماذا لا تتكلم بالانجليزية؟

عـــــزى : لا . سأقوم أنا بالترجمة.

كالهـــون : اسأله لماذا يريد التحدث الى؟

عـضو الجبهة : (باللغة العربية) عاوز اهرب تعبان قوى.

عـــــزى : يريد اللجوء السياسى.

كالهـــون : لماذا لم يتوجه الى السلطات الفيدرالية؟

عـــــزى : (بالعربية) ذهبت الى الوزارة؟

عضو الجبهة : (بالعربية) رحت.

عـــــزى : ابلغهم بالفعل . لكن الآخرين اكتشفوا أنه يحتاج الحماية.

كالهـــون : أى هدف تخطط الجبهة لضربه؟

عـــــزى : كالهون.

كالهـــون : (بعنف) اسأله.

عضو الجبهة : (بالعربية) مافيش مفجرات. مش حنفجر حاجة. احنا بدنا فلوس.

عـــــزى : انهم لا يخططون لضرب أى شىء انهم جاءوا لجمع المال.

كالهـــون : هل نصدقه ؟

عـــــزى : أؤكد لك أنه لا يكذب.

كالهـــون : سأعطيك رقم تليفون المنزل لصديق لى فى وزارة الخارجية. ابقيا كليكما هنا حتى يجيئوا فى طلبه.

عـــــزى : شكرا يا كالهون على ما قدمت لنا من مساعدة!

كالهـــون : أخبره أننى أرجو له حظا طيبا؟

عـــــزى : اشكرك.

وهكذا يطرح علينا «طعنة ليل» نموذجا عربيا يفتقر الكفاءة والعلم والقدرة على التحدث بلغة البلد الذى يريد العيش فيه.. وهي أمور لا تساند العربى عندما يحاول الهرب من واقعه المادى المتدنى داخل وطنه.. بحيث يصبح الارهاب وسيلته فى الحصول على المال تحت شعارات سياسية لا أساس لها.. تجعل الهدف النهائى من الفيلم تقديم الارهاب بالنسبة للعربى كوسيلة تستخدم سواء فى السياسة أو ممارسة الأمور العادية فى الحياة. ومثلما سقط وهم الهدف السياسى بالنسبة للعرب فى أفلام أخرى يسقط وهم «الذات» العربية بكل أبعادها الانسانية والسياسية فى هذا الفيلم.

الارهاب الايرانى

رغم أن السينمائيين اليهود كانوا دائما يبدون تلذذهم بفضح أجهزة المخابرات العالمية وفى مقدمتها: الأمريكية. الروسية. الفرنسية. البريطانية. والمصرية فان الجهاز الايرانى المعروف بالسافاك فى عصر الشاة بقى بعيدا عن تعاملاتهم سواء فى الأفلام السينمائية أو وسائل الاعلام بكل أشكالها.. فما هي الأسباب؟!

إن فهم هذه المسألة لا يحتاج الى جهد كبير. فان اسرائيل تحت قيادة التكتل والليكود علي حد سواء حافظت على علاقات ودية مع نظام الشاة وساهمت فى انشاء جهاز «السافاك» مع المخابرات المركزية. واستخدمت نفوذها السياسى فى الأوساط اليهودية الدولية بغية المساعدة فى عمليات التعذيب والكبت وتكثيف تلك العمليات لصالح نظام امتص كل ثروة بلاده ووضعها فى أيدى العائلة المالكة(٤).

ولقد قامت السافاك بحماية الشاة ونظامه أكثر من ربع قرن وبالتحديد منذ اجهاض ثورة مصدق عام ١٩٥٣ ضد شركات البترول العالمية مطالبا بتأميمها وهروب الشاة ثم عودته بعد انقلاب قامت به المخابرات المركزية ضد مصدق وحكومته الوطنية. وفى أعقاب هذا الانقلاب حاول السينمائيون اليهود مساندة الشاة من خلال بعض أفلام المغامرات ذات الطابع التاريخى مثل **«مغامرات حاجى بابا»** ١٩٥٤ اخراج **دون ويس**، **«عمر الخيام»** ١٩٥٦ اخراج **وليام ديترل**.. وهما فيلمان تجاريان يحملان نفس الخصائص والسمات التي جعلها اليهود وسيلة لارضاء بعض الشعوب والأنظمة دون التنازل عن العداء التقليدى لها. فهما يعتمدان على أفكار بسيطة تحاول تأكيد العناصر المظهرية أكثر من تأكيد شخصياتها، والالتفاف حول التاريخ لتزييفه دون توريط نفسها فى أحداث معاصرة.

في **«حاجي بابا»** كان البطل حلاقا فارسيا يجد نفسه منغمسا في الصراعات العربية – الفارسية من أجل انقاذ حبيبته الأميرة العربية.. وفي **«عمر الخيام»** حاول وليام ديترل أن يقدم شخصية الشاعر والفيلسوف الايراني العظيم «الخيام» (١٠٤٨ – ١١٢٢) في مغامرة خيالية ينقذ فيها «الشاه» من المتآمرين على حكمه والفيلم كما يصفه «هالليول»: «كان مليئا بالمغامرات ومبارزات السيوف ولم يتناول القصة الحقيقية لعمر الخيام كما عرفه العالم الغربي عندما ترجمت رباعياته بواسطة ادوارد فيتز جيرالد».

وكان مقدرا للشخصية الايرانية أن تستمر داخل نطاق بعض الأفلام التاريخية وبعيدا عن الأحداث المعاصرة حتى بدأت تظهر بعض الأفلام الاوروبية والأمريكية التي حاولت مساندة «شاه» ايران على خلق صورة أكثر ايجابية لنظام حكمه. ومرة أخرى كان للدور الاسرائيلي أهميته في هذا المجال.. لقد كان الشاه يعتز بصداقته مع اسرائيل لأنه كان يعتقد كما يقول الكاتب الاسرائيلي يودى دان في مقال له في صحيفة معاريف بتاريخ ٢١ فبراير ١٩٧٩: أن لاسرائيل من خلال العلاقات اليهودية العالمية نفوذا كبيرا على وسائل الاعلام العالمية في واشنطون وفي الولايات المتحدة الأمريكية بأسرها لذلك فان الشاة لم يتوقف عن طلب خدمات اسرائيل في هذا المجال لمدة عشرين عاما. كانت وزارة الخارجية الاسرائيلية ترسل الصحفيين الاسرائيليين الي ايران لكي يقوموا بتحسين وجه وصورة ايران في جميع أنحاء العالم.. كما جرى استئجار عدد من الاختصاصيين الامريكيين عن طريق اسرائيل لنفس الغرض وسعيا وراء مزيد من الانجازات . كما أن الشاة ورجاله قد طلبوا من اسرائيل مرات عديدة استخدام اللوبي الاسرائيلي في الولايات المتحدة لمساعدة شاه ايران على خلق صورة أكثر ايجابية لنظام حكمه[٥].

ولو افترضنا أن ما نشرته معاريف يعكس شعورا بتضخيم الذات الاسرائيلية ورغبة في اعطاء اسرائيل قدرا أكبر من حجمها في مجال العلاقات الدولية وخاصة في الولايات المتحدة فان الواقع يؤكد هذه القدرة على التحكم خاصة في اتجاهات وسائل الاعلام الأمريكي والاوروبي بكل أشكالها وفروعها.. ونستطيع أن نتبين رد الفعل في أحد أفلام الارهاب الشهيرة وهو **«الصاروخ كروز»** (١٩٧٧) وهو انتاج أمريكي – ايطالي – ألماني – أسباني – ايراني تم عرضه عام ١٩٧٨ أي قبل سقوط الشاه بعام واحد. وتضع أحداثه الاسلاميين والعرب وأنصارهما من الألمان في سلة الارهاب المقوض لمحادثات السلام في الشرق الأوسط .. والمقرر انعقادها فوق احدى الجزر الايرانية.. بينما كان «رجال

السافاك» والمخابرات المركزية وأيضا الروسية!! يحاولون جميعا مقاومة هذا الارهاب وتقويض تأثيره القاتل على السلام العالمى.

وعلى إثر النجاح الذى حققته الثورة الخومينية بدت المبررات كافية للتعامل مع ما يسمى بالارهاب الايرانى سواء كان مرتكبوه من عملاء السافاك القدامى أو الجماعات الاسلامية ولم تتوقف السينما الامريكية عند حد التعامل مع الأحداث المواكبة للفترة الانتقالية التى سبقت سقوط الشاه.. أو الأحداث التالية لهيمنة انصار الخومينى على الأمور خاصة بعد احتلالهم السفارة الأمريكية فى طهران.. كما فرض الارهاب الايرانى كتيمة «عابرة» داخل أفلام ليس لها علاقة بالأحداث الايرانية.. فمشهد الايرانيين وهم ينسفون أنفسهم وسط مدينة نيويورك وينشرون الرعب بين المارة احتجاجا على الدور الأمريكى فى الشرق الأوسط – **«الصواب هو الخطأ»** ١٩٨٢ اخراج **ريتشارد بروكس**، ومشهد محاولة اغتيال الرئيس «ريجان» بواسطة جماعة ايرانية فى بداية فيلم **«الحياة والموت فى لوس انجلوس»** ١٩٨٥ اخراج **وليام فريد كين**، ومشهد اجتماع الخومينى مع رؤساء الدول الراعية لشعارات الارهاب من أجل التخطيط لاغتيال الملكة اليزابيث أثناء زيارتها للولايات المتحدة الأمريكية فى فيلم **«السلاح العارى: من ملفات فرقة الاقتحام»** ١٩٨٨ اخراج **ديفيد زوكر**.. كلها مشاهد ليس لها حتميات درامية . ولكن يؤدى وضعها فى مناطق حساسة من بناء العمل السينمائى الى تعاظم تأثيرها على المتفرج.. وأحيانا ما تصبح هى المشاهد الأكثر قدرة على مقاومة النسيان.

أما فيما يختص بالأفلام التى تعاملت بشكل كامل مع موضوعات الارهاب الايرانى.. فان كفة أفلام التليفزيون الطويلة (يصل توقيت بعضها الى ٤ ساعات) كانت هى الراجحة. وهذا النوع من الأفلام الذى كان وما يزال سائدا منذ نهاية السبعينيات نجح نجاحا ملحوظا فى حشد ملايين المشاهدين فى الولايات المتحدة ضد ما يسمى بالارهاب الاسلامى (عربى + ايرانى).. وركز على الأحداث الايرانية فى عدة أفلام لعل أهمها ما ظهر عام ١٩٨٦: **«على أجنحة النسور»** (٢٥٠ دقيقة) اخراج **اندرو ماكليجلن**، **«تحت الحصار»** (١٥٠ دقيقة) اخراج **روجريانج**.. وقد تجنب الفيلمان فى تعاملهما مع الشخصية الايرانية التطرف فى المعالجة: فالشخصيات ليست كلها شريرة – كما هى الحال غالبا مع الشخصية العربية – وانما هى أكثر تنوعا فى ملامحها الانسانية. وهذا التنوع لا يقلل من الرسالة المناهضة فى عمومها للشخصية الايرانية.. ولكن يوحى بحيادية هى فى واقع

الأمر حيادية زائفة.

فى الفيلمين سنجد محاولات للادعاء بالتعاطف مع الايرانيين الحالمين بالحياة فى الغرب بعيدا عن بطش الارهاب الاسلامى. فالشاب «رشيد» فى فيلم «على أجنحة النسور» يتميز بالذكاء والجسارة وهو يحاول مساندة مجموعة من مندوبى احدى شركات الكمبيوتر الأمريكية - يملكها البليونير روس بيروت - للهرب من طهران بعد أن حاول قاض اسلامي شرير ابتزازهم بالتفضيل بين السجن لاتهامات هم أبرياء منها أو دفع كفالة قدرها ١٣ مليون دولار مقابل الافراج عنهم - إننا نرى «رشيد» كشاب له أسلوبه الخاص فى التفكير.. ينبع من اهتمامه بكل ما هو أمريكى : «احسدكم لأن وطنكم امريكا.. لن تكون هنا بعد الآن كمبيوترات. وربما نعود الى الماضى» وهو بالنسبة للفيلم «شاهد من أهلها» على كل ما يريد طرحه من أفكار عن الرعاع من أبناء الشعب وكيف يحركهم «رشيد» فى ظل شعارات «شيوعية» أحيانا أخرى من أجل قيادتهم لثورات مفتعلة تحقق له الافراج عن الامريكيين من السجون الايرانية.

وهو أيضا المترجم لكل مظاهر التناقض داخل المجتمعات الاسلامية عندما تفرض عملية الهروب الاحتكاك بها : «الاكراد»، «سكان الجبال فى اذربيجان»، «الجنود الاتراك».. كان «رشيد» قادرا على إظهار سخف عادات هذه المجتمعات : (صورة لينين تعلق داخل المساجد فى المناطق الكردية) (المؤذن يؤذن للصلاة فوق الدبابات والمدافع فى المناطق الاذربيجانية).. بدرجة تكفى لاقامة الدليل المقنع على تواصل الهمجية داخل المجتمع الاسلامى.. وبحيث يصبح هو وأمثاله مجرد استثناءات تشكلت ملامحها فى ظل الانبهار بالغرب.

ويدفعنا فيلم «تحت الحصار» الى التعاطف مع الشاب الايرانى سامان.. خاصة عندما يستسلم للممارسات الأمريكية المضادة للارهاب الشيعى داخل المدن الأمريكية .. فهى ممارسات تتسم بالعنف والغضب ولكن لها ما يبررها وهو الخوف من الاهوال التى ينشرها الارهاب العربى والايرانى.. وكان سامان ضحية لها فى وطنه قبل أن يأتى ليقيم فى الولايات المتحدة: «جئنا هنا طلب للحرية.. لقد كانت عائلتى ذات ميول غربية.. لذا كان من الخطر أن نعيش فى طهران. كانت أختى وهى شابة جميلة تعتاد وضع أحمر الشفاة فقطعوا شفتاها بالموس.. جئنا هنا هربا من بربرية بلادى».

أما الأفلام السينمائية فيمكن النظر اليها على أنها مجرد موضوعات احادية الجانب لا

تلاعب فيها ولا مواربة. والشحنة المناهضة للشخصية الايرانية واضحة فيها بدون التفاف.

ويسترعى نظرنا منها فيلم **«فى قلب الليل»** ١٩٨٥ اخراج **جون لينديس**.. وهو من الأفلام التى تضع فكرة مهاجمة الاغيار على نفس المستوي من مهاجمة الشخصيات الايرانية سواء المنتمية الى عهد الشاه أو الخومينية.. وقد ساعده على تدعيم هذه الرؤية قيام عشرة من المخرجين اليهود فى هوليوود بادوار ثانوية فى الفيلم فى سابقة لم تحدث فى تاريخ السينما العالمية من قبل وهم «دونالد سيجال. جوناثان ديمى. جاك ارنولد. لورنس كاسدان. بول بارتيل. ديفيد كرونينبرج. ريتشارد فرانكلين. كولين هيجنز. اندرومارتون. أمى هيكر لنج». بالاضافة الي قيام مخرجه **لينديس** بدور زعيم رجال السافاك الايرانى بصورة كاريكاتورية علقت على الأحداث بأكبر قدر من السخرية.

ويعتمد فيلم «فى قلب الليل» على تقديم دوامة من عمليات التخريب داخل المدن الأمريكية لجأ اليها رجال السافاك (يصفهم الفيلم بأنهم مخابرات الشاه، الجستابو الايرانى، رجال الشاهنشاه) باعتبارها نوعا من اثبات القوة فى مواجهة جماعات ارهابية انجليزية وفرنسية وايرانية اسلامية.. وجميعها يضرب لنفوذه وسيطرته أوتادا صلبة داخل الحياة الأمريكية.. وهدف الجميع الحصول على كمية من الجواهر التى هربتها العائلة المالكة الايرانية بعد الثورة الخومينية.. وفى طريق احضارها من زيورخ الى الولايات المتحدة تبدأ الصراعات الدموية التي كان أول ضحاياها دونالد **(جيف جولدبلوم)** ويعمل مهندسا فى مجال تصميم الطائرات. يعيش حالة طويلة من الاكتئاب النفسى بسبب ما يحيط به من ابتذال يسود المجتمع فى ظل خليط مشوش من الترف والرياء والعلاقات المتبجحة، وفى غمار تشوشه النفسى يجد نفسه أمام محاولة ارهابية يقوم بها رجال السافاك لاختطاف فتاة أمريكية حسناء كانت تقوم بتهريب المجوهرات لحساب العصابات الايرانية فى لوس انجلوس. وسرعان ما يندفع بدون قلق أو خوف لينقذها ليخرج من ظلام حياته الاجتماعية ليجد نفسه فى أعماق ظلام ليل طويل آخر هو ليل الارهاب.

ورغم أن فيلم «فى قلب الليل» لا يشير الى شخصيات يهودية بعينها داخل أحداثه. إلا أنه اكتفى بجعل الفتاة الأمريكية المتهمة بتهريب المجوهرات تستمد الاحترام والأمان لنفسها من خلال الادعاء بانها «مدام كوهين» كما اسند دور البطولة الى ممثل يهودى حقق شهرته من خلال الادوار اليهودية وهو جيف جولدبلوم.

الأصولية الأمريكية

عندما اعلنت منظمة «ميليشيات مونتانا» اليمينية المتطرفة مسئوليتها عن انفجار اوكلاهوما الدموى الشهير فى بداية عام ١٩٩٥ بدأت تتداعى اعلاميا ملامح الارهاب الأصولى فى الولايات المتحدة الرافع لشعارات تحلل وفساد وشرور قيم وأخلاقيات مجتمع استهلاكى رغم انه قادر على اشباع رغباته المادية فانه يتجاهل احتياجاته الروحية مما يحتم ازالته أو عقابه بالعودة الى التطهير الدينى والعنصرى واستخدام العنف المسلح كوسيلة لتحقيق الهدف وهو عودة امريكا الى حلم «الفردوس المفقود».

لقد تعاملت السينما الأمريكية مع هذه الظاهرة منذ السبعينيات.. وقدمت أفلاما هامة مثل **«سباق مع الشياطين» «المؤمنون» «الطريق السريع» و «صمت الحملان»** ولكن معاصرة فيلم **«سبعة»** ١٩٩٥ للمخرج اليهودى **ديفيد فينشر** لحادث اوكلاهوما وللعديد من الحوادث الفردية والجماعية المتطرفة التى اعلن عنها خلال العام الأخير فى الولايات المتحدة.. تجعله أكثر أهمية وتأثيرا على المتفرجين. خاصة أنه يستخدم بوعى شديد قدرات تكنولوجية مبهرة. يصاحبها محاولة لسبر أغوار هذا التطرف من خلال «قاتل» يبشر بطريقة للخلاص تتفق بنيتها ومحتواها مع مفاهيم «العصور الوسطى».

الجرائم فى «سبعة» تأتى انعكاسا لقراءات مرتكبها لأمهات الكتب التى حاولت بث المفاهيم الدينية المتزمتة.. مثل «الكوميديا الالهية» لدانتى، «قصص كانتربرى» لتشوسر.. «تاريخ المذهب الكاثوليكى». ومحاولة ربط هذه المؤلفات بأساليب تعامله مع ضحاياه المختارين كنماذج للخطايا السبع التي كان الكهان يعظون بها فى العصور الوسطى وهى: الشراهة، الجشع، الكسل، الشهوة، الكبرياء، الحسد، الغضب.

ولقد نجح ديفيد فينشر فى أن يقدم من خلال أحداث فيلمه معادلا مرئيا معاصرا للجحيم دانتى كما قدمته الكوميديا الالهية.. فالضحايا عرايا فى أوضاع يمكن مقارنتها برسوم كتاب دانتى.. والاجواء المحيطة سواء فى مسرح الجرائم أو فى غرف التشريح أو داخل قسم الشرطة أو فى الشوارع تتفق كلها مع رؤية دانتى للجحيم حيث يتعقب فى قصصه الخطاة ليدخل الرعب فى قلوب الصالحين والطالحين معا من خلال مشاهد يصفها

بأنها آثمة مرعبة. دامية. شنيعة. متقيحة. كريهة مريعة قذرة نتنة الى آخر هذه الصفات المرذولة والتى نجح الفيلم فى نقل الاحساس بها الى المتفرج خلال تفاصيل شديدة التأثير ولا تجرفه الى الشعور بأنه يشاهد فيلما من أفلام الرعب الرخيص.

والفيلم يعلن بثقة عن تفاصيل موضوعه قبل أن نشاهده من خلال اعلاناته فهو عن ٧ خطايا قاتلة تذكر تفصيلا و ٧ طرق للموت.. ومع بداية أحداثه نعلم أننا سنكتشف هذه الطرق خلال سبعة أيام هى الفترة المتبقية لمفتش المباحث الزنجى سومرست **(مورجان فريمان)** قبل أن يحال الى التقاعد.

الفيلم اذن يسير صوب أحداث يحددها سلفا. ومع ذلك ينجح فى أن يطرحها بشكل احترافى شديد الذكاء ينزع من المتفرج عنصر التوقع لما سيراه، معتمدا على التباين فى أساليب عرض الجرائم وفى المطاردات والأبحاث التى تتخللها .. وأيضا فى محاولة اكتشاف فساد المجتمع ليس من خلال ما يذكر عن الضحايا فحسب، انما ايضا من خلال علاقة مفتش البوليس الزنجى بالمفتش الشاب ديفيد ميلز **(براد بيت)** القادم مع زوجته من مدينة أخرى ليحتل مكان المفتش الزنجى بعد تقاعده.

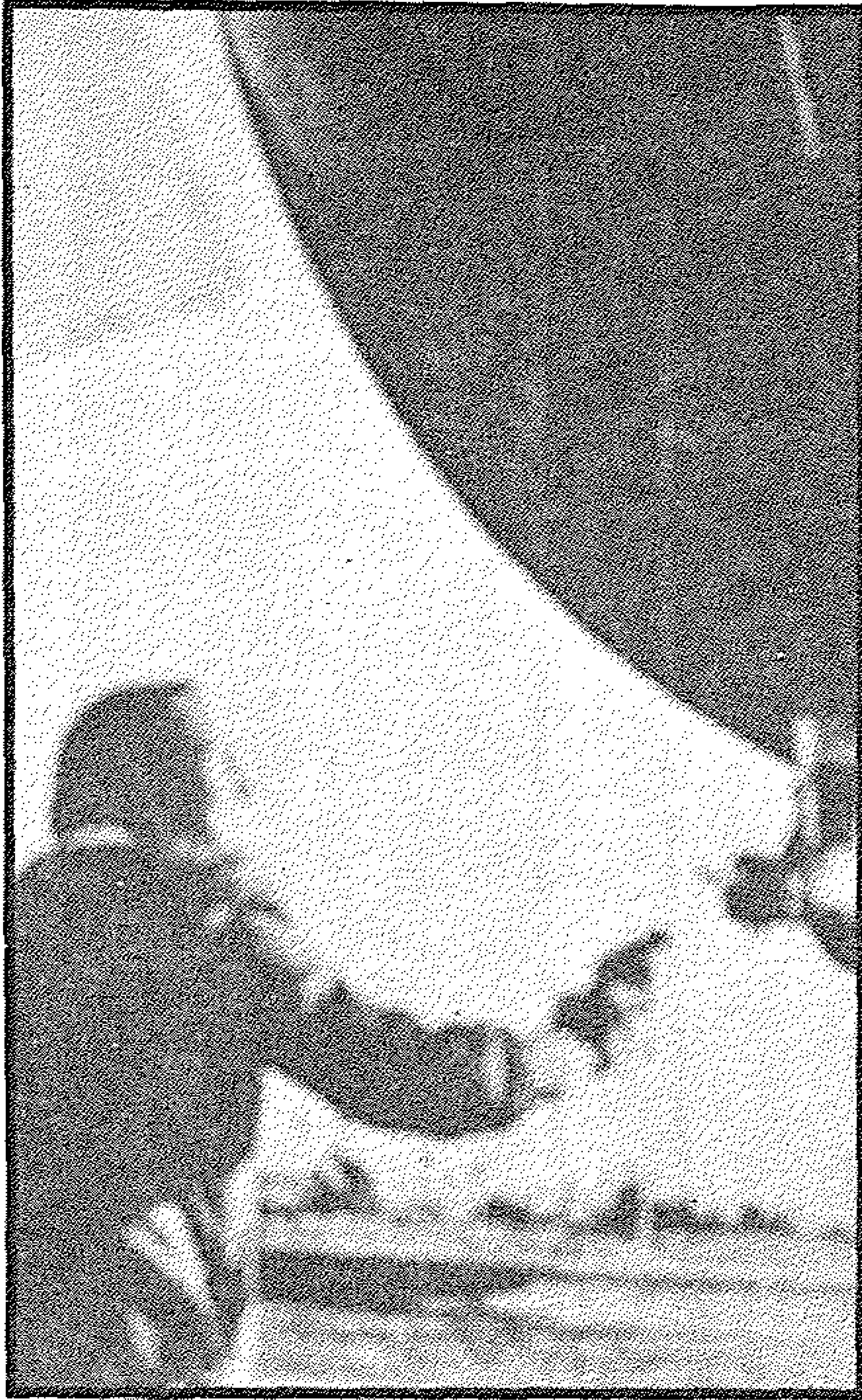
يصور الفيلم المفتش الزنجى وقد وضعت الحياة الصاخبة فى المدينة على كاهله عبئا لا يطاق ولا يحتمل.. إنه لم يعد يفهم العالم المحيط به وبات على قناعة بأنه لن يغيره .. وتختلط الأمور من حوله ولم يعد يتسيدها سوى أصوات بشرية متداخلة مع سارينة شرطة ودقات رتيبة لساعة داخل حجرة نومه وكلها أصوات تطارده فى نومه ويقظته.. وحتى يتحاشى مسئولياته الاجتماعية فى ظل هذا المناخ الكابوسى يقرر عدم الزواج وعندما يرتبط بامرأة يجعلها تجهض نفسها حتى لا يصبح له طفل فى هذا المجتمع. ورغم أنه ضابط كفء إلا أنه لم يعد يستغل قدراته فى مواجهة العنف أو المخاطرة بحياته مبررا ذلك لديفيد بقوله : اذا خرجت وقلت النجدة لن يحضر أحد، أما اذا قلت : حريق فإن الجميع سيأتون لنجدتك.. وهى كلمات تصم الناس بالانانية والسلبية وتدفعه الى عدم الاهتمام الحقيقى بهم طالما هم لا يهتمون بأنفسهم. وهو منطق يرفضه ديفيد ويحاول أن يثبت عكسه بالمواجهة الجريئة للقاتل السادى الطليق.. والهجوم على عرينه دون الانتظار للاجراءات الروتينية، الأمر الذى يؤدى فى النهاية الى ذبح زوجته انتقاما منه.

وهذه النهاية المفجعة لا تعنى ان المخبر الزنجى كان أكثر وعيا وحرصا. انما تعنى أن البوليس لعب دورا فى تفشى السلبية فى المجتمع. وعندما يجعل الفيلم وكيل النيابة

«زنجيا» والطبيب الشرعى «زنجيا» ومفتش المباحث «زنجيا» وأغلب جنود الشرطة «زنوجا» يصبح الخلل له ما يبرره وهى رؤية تحمل بعدا عنصريا يتوارى خلفه مخرج الفيلم «ديفيد» فينشر وبطله «ديفيد» ميلز!!

ولكن أهم ما يؤخذ على فيلم «سبعة» والاتجاه الذى ينتمى اليه ربطه الأصولية الأمريكية بالكاثوليكية.. وهو ادعاء لايسانده الواقع حيث أن الأصولية الأمريكية الجديدة «بتحالفها العرقى العنصرى الأبيض الانجلو ساكونى - والدينى البروتستانتى تصوغ شعار «حزام الانجيل» وتقود الدعوة باسم النقاء العرقى والتطهير الدينى البروتستانتى. وتستخدم العنف والانقلاب المسلح ضد المجتمع المتحلل والدولة المتفككة على أمل أن تعيد الى أمريكا حلم الجنة الموعودة الذى راود أحلام المهاجرين الأوائل»[٦].

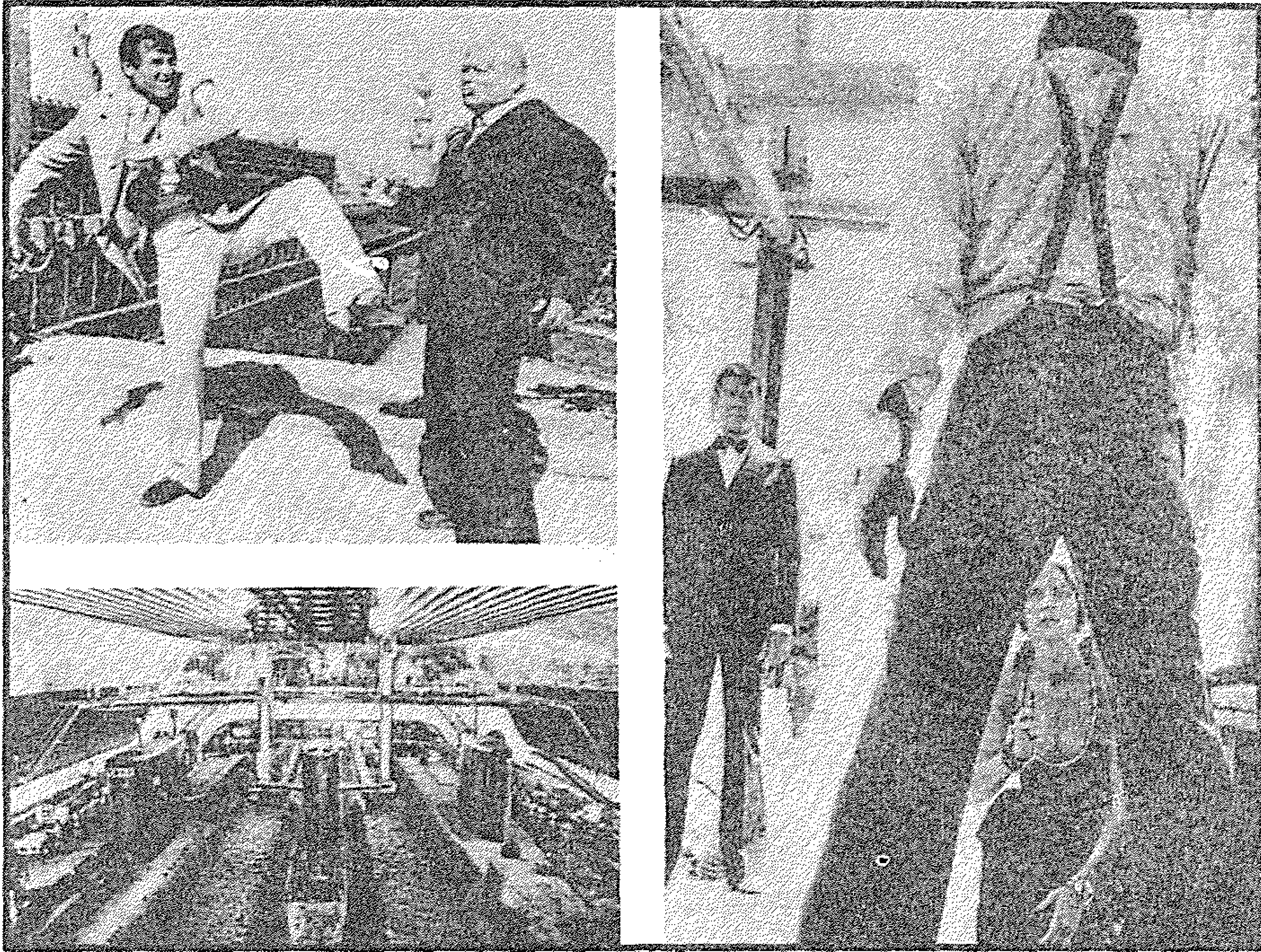
ومن هنا فالكاثوليكية بعكس مايدعى فيلم «سبعة» هى ضحية لهذه الأصولية فالواقع يؤكد أن اليمين الامريكى المتطرف هو ضد «الآخرين سواء كانوا عربا أو مسلمين أو يهودا أو كاثوليكا أو أرثوذكسا. صفرا أو حمرا أو سود»[٧].





عميل الموساد (روبرت شو) يواجه الارهاب المدمر من
العرب فى "**الأحد الأسود**" ١٩٧٧
مايكل كين فى لقطة من (**البروتوكول الرابع**) ١٩٨٧.

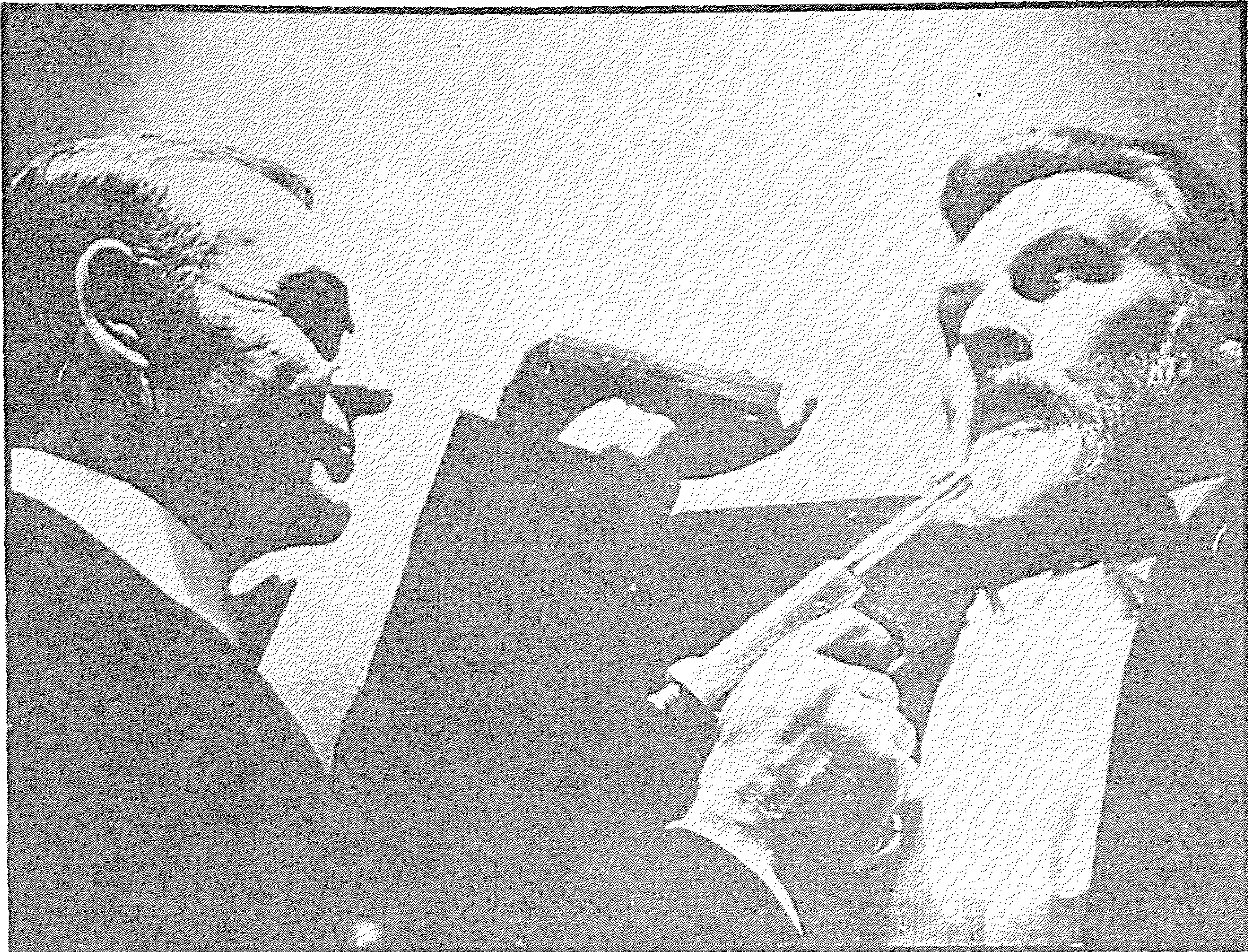




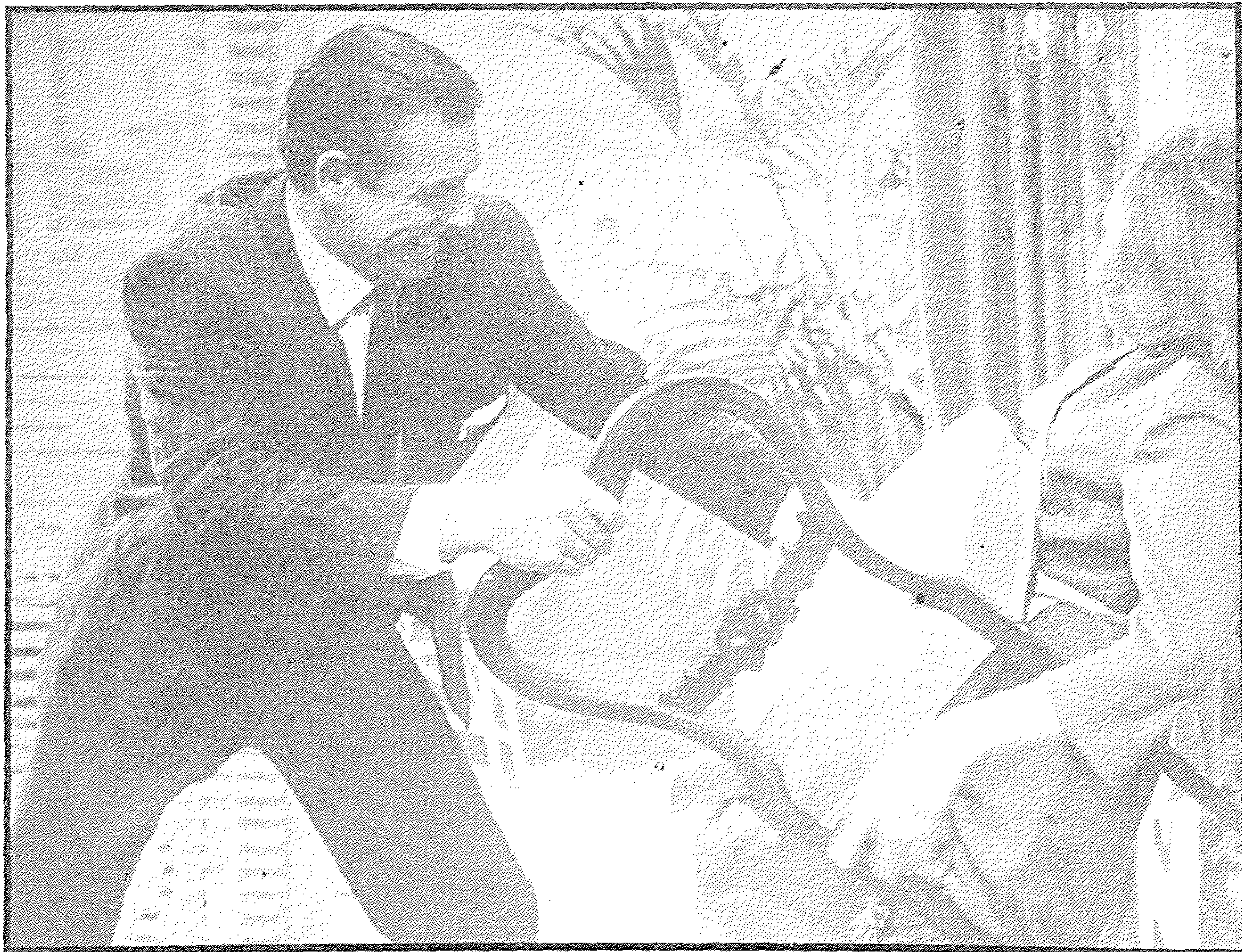
جيمس بوند (روجرمور) يواجه هو الآخر الارهاب النووى فى

الجاسوس الذى أحبنى ١٩٧٧ ـ مشهد للقتل





جيمس بوند (شين كونري) يواجه الارهاب النووي في
فيلمي "دكتور نو" ١٩٦٢ " لا تقتل مرة أخرى أبدا" (١٩٨٢)





ديان كيتون فى لقطة من "**قارعة الطبل**"

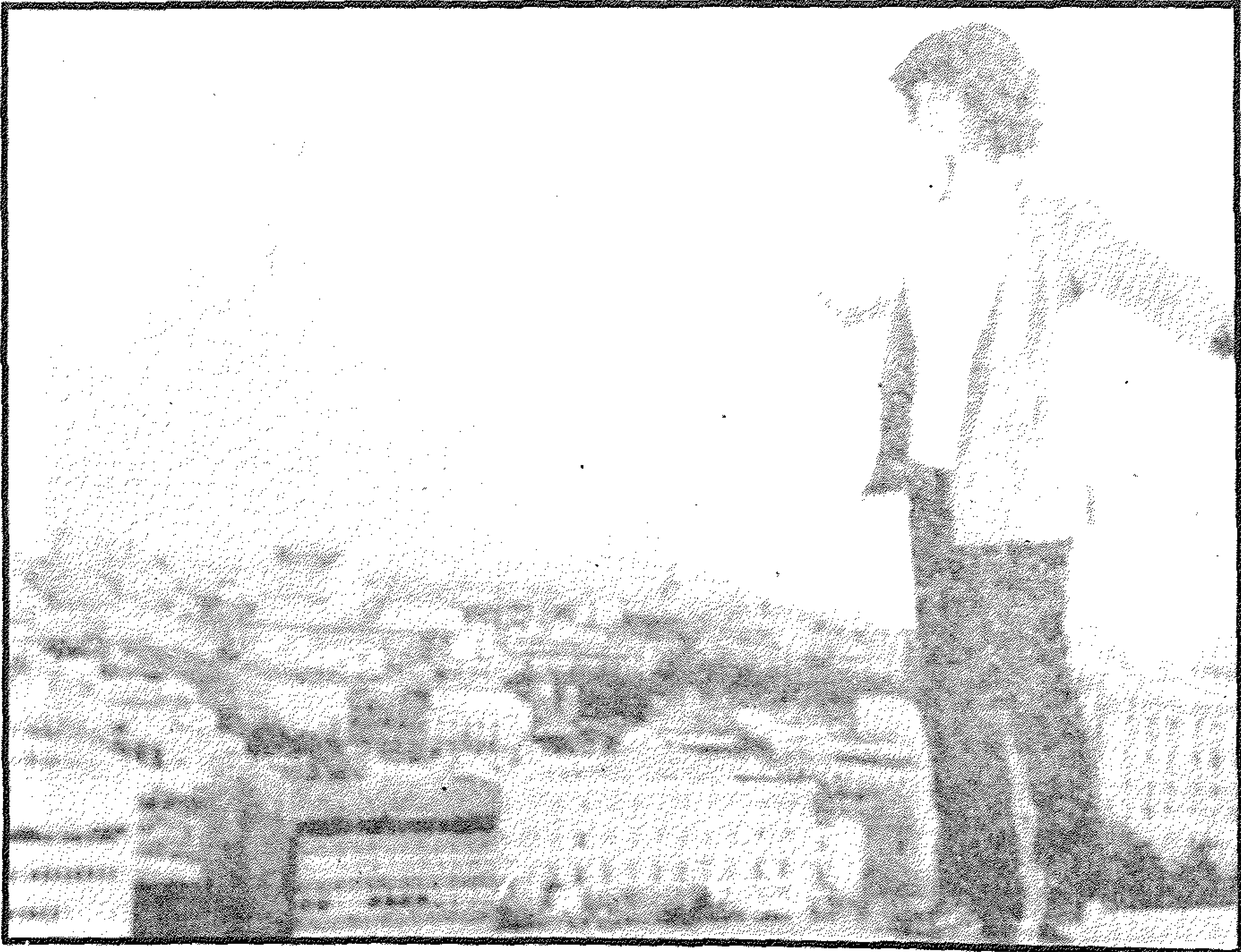
ايزابيلا ادجانى فى لقطة من "**عشتار**"



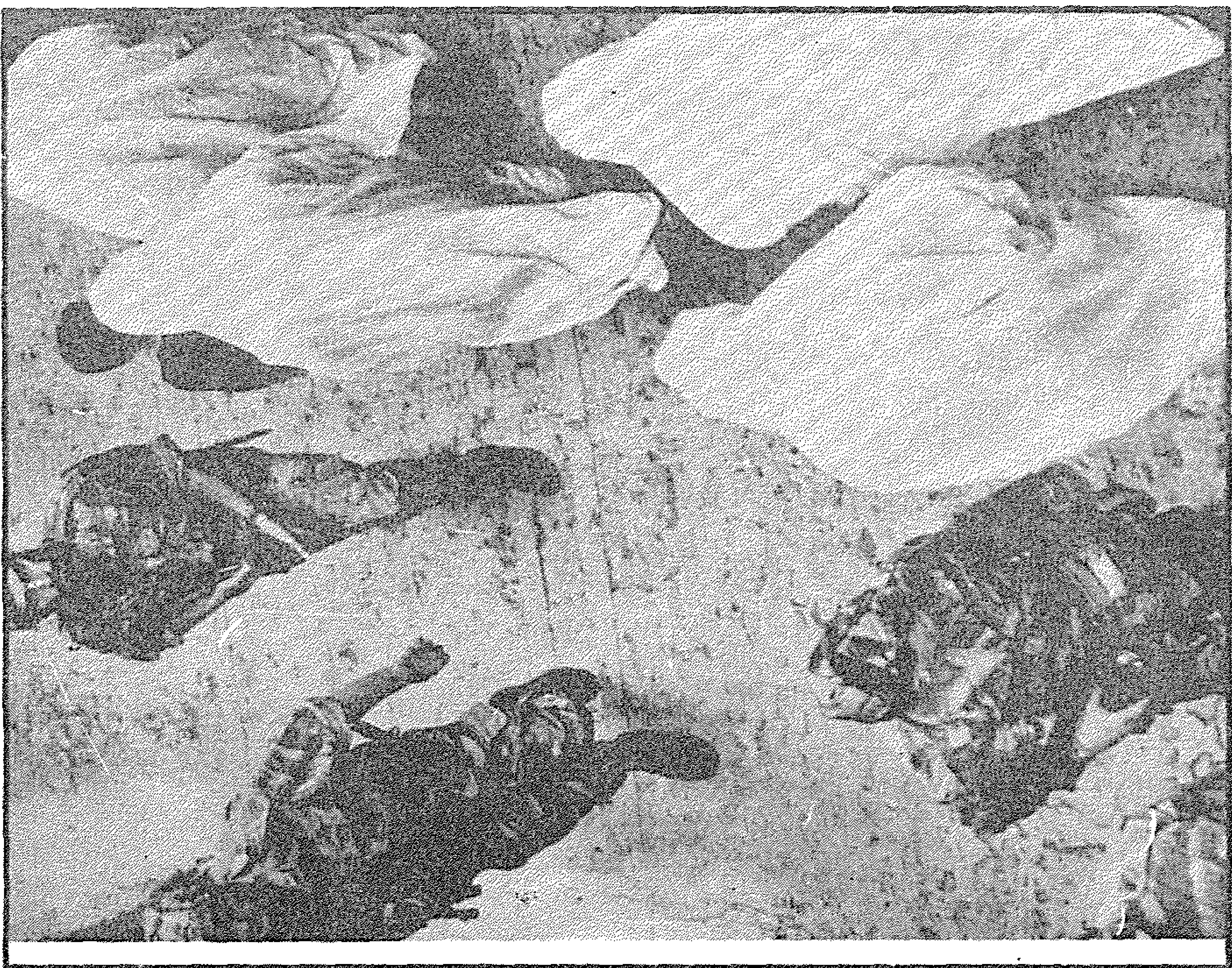


المخرج الأسبانى اراجون ولقطة من

فيلمه "مارفيلاس"









المرأة العربية فى (الامر المفقود) حقق الاستعمار

لها دراسة الطب وحولتها المقاومة إلى عاهرة





الارهاب الجزائرى يحتمى بالنساء والأطفال فى (معركة الجزائر)



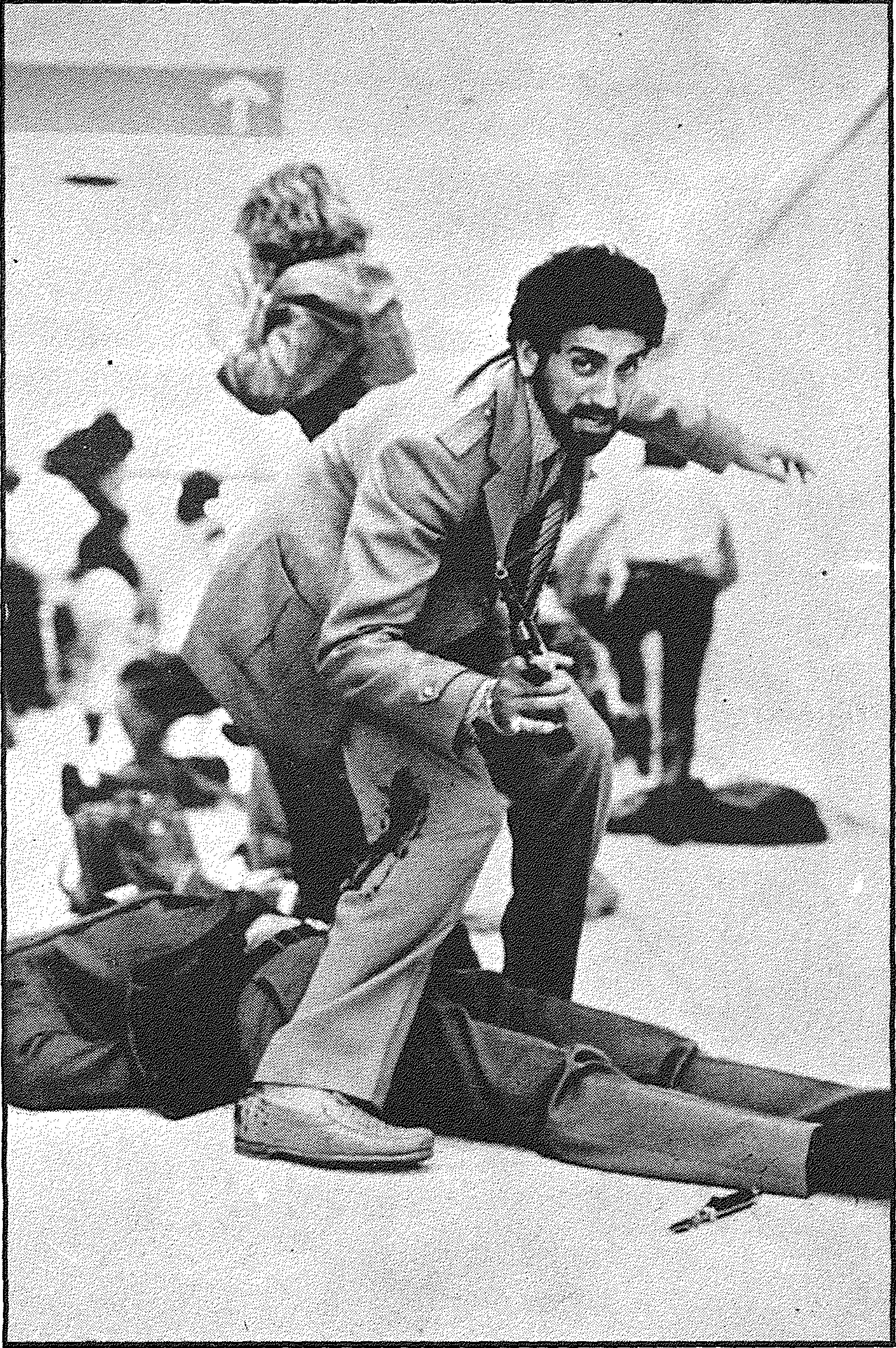
الممثلة ــ انجيلا وينكلر ــ فى دور كاترين بلوم فى فيلم "**شرف كاترين بلوم الضائع**"



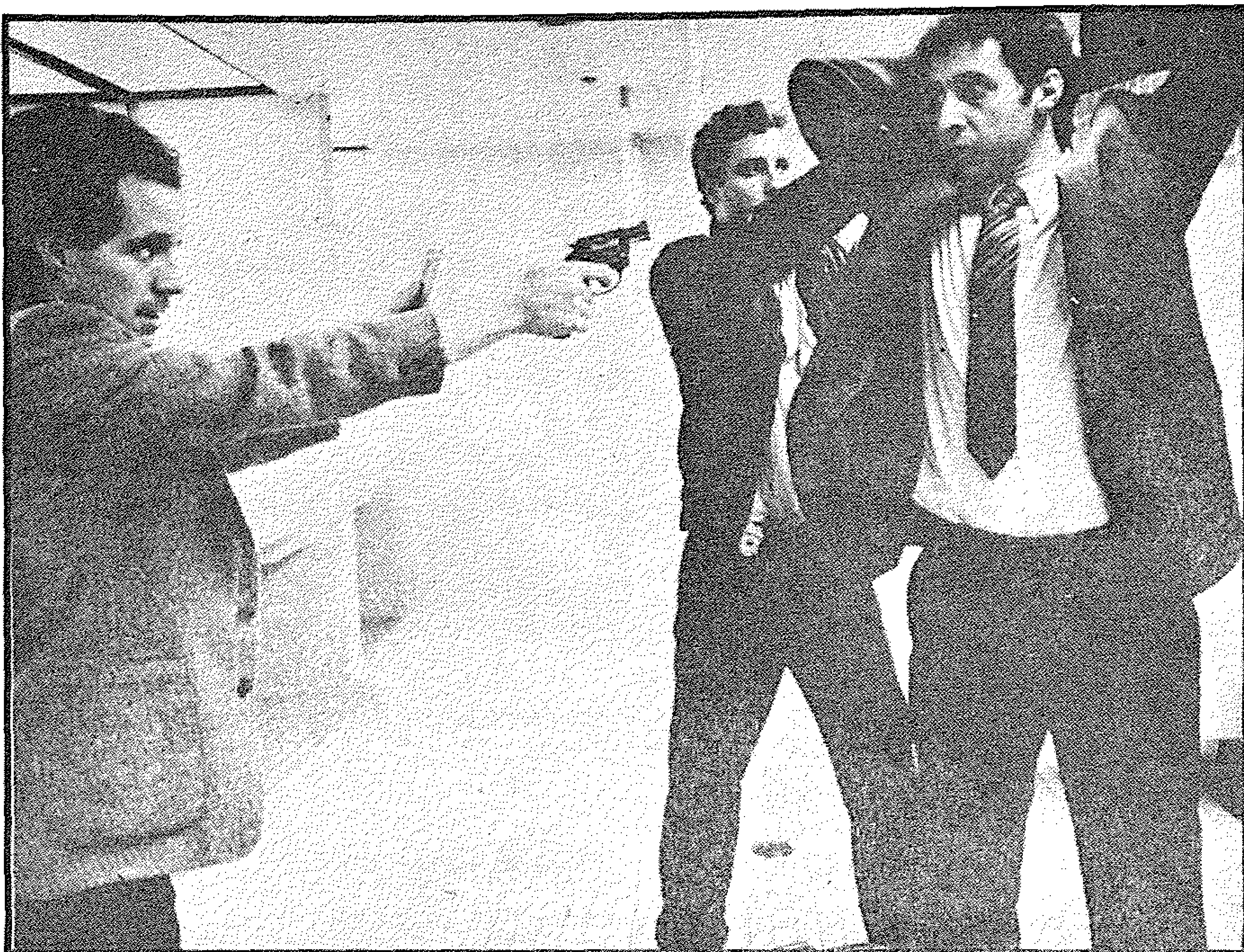
فتاة عادية تحولت إلى إرهابية فى "**تقاطع كاسندرا**"



ناتاشا ريتشارد سون تحمل السلاح فى فيلم "**باتى هيرست**"

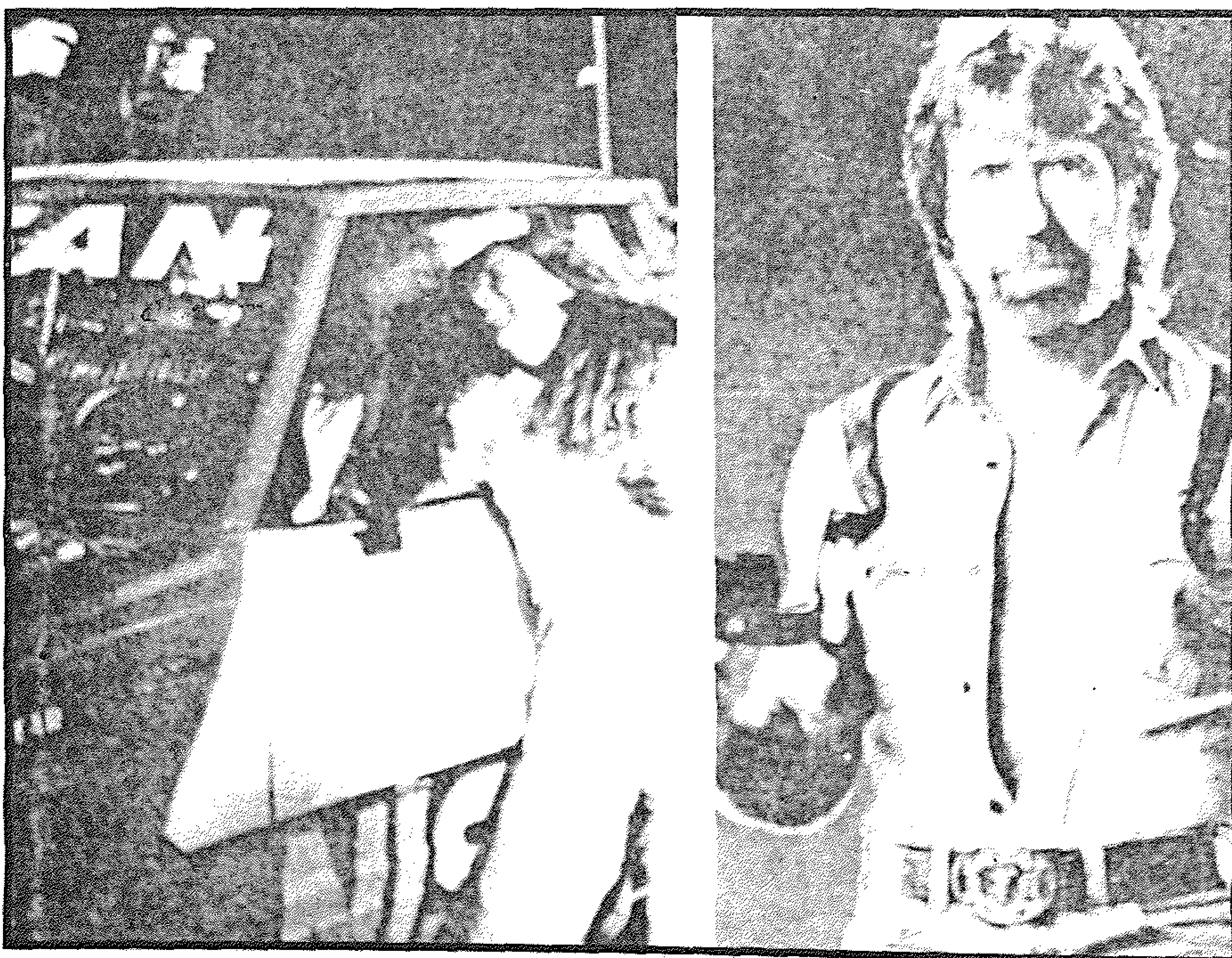


الارهاب الايرانى ينشر الفزع فى المدن الامريكية فى **قلب الليل**



محـــاولة لاغتيـــال الرئيـــس فى الحيـــاة والمـــوت فـــى لـــوس أنجـــليـــس

شاك نوريس ينقذ امريكا من الغزو الروسى في غزو الولايات المتحدة الأمريكية انتاج واخراج مناحم جولان



هوامش المقدمة

١- غسان كنفانى : «فى الأدب الصهيونى» منظمة التحرير الفلسطينية مركز الأبحاث - بيروت- نوفمبر ١٩٦٧ ص ١١ .

٢- د. أدوارد سعيد «تغطية الإسلام» مؤسسة الأبحاث العربية .. بيروت . ترجمة : سميرة نعيم خورى - الطبعة الأولى ١٩٨٣ص ٧٣ .

٣- نعوم شومسكى : «الإرهاب الدولى، الأسطورة والواقع «ترجمة لبنى صبرى» - دار سيناء للنشر - الطبعة الأولى ١٩٩٠.

٤- لواء دكتور أحمد جلال عز الدين «الإرهاب والعنف السياسى» كتاب الحرية. دار الحرية للطباعة والنشر، العدد العاشر مارس ١٩٨٦ ص ١٥٤ .

٥- عاطف الغمرى : «أصحاب المصلحة فى هذا الإرهاب» الأهرام ١٩٩٣/٤/٢٢.

٦- عاطف الغمرى : الاهرام ١٩٩٣/٤/٢٢.

٧- بول فيندلى «من يجرؤ على الكلام- » اللوبى الصهيونى وسياسات أمريكا الداخلية والخارجية» شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت - الطبعة الثالثة ١٩٨٦ص ٤٩٨ .

٨- محمد سعيد عبد الظاهر : «الصهيونية وسياسة العنف» نصوص ودراسات فى الصهيونية(٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ص ١٧٩ .

٩- المرجع السابق ص ١٩٢.

١٠- المرجع السابق ص ٢٨٥.

١١- P. 350, An Empire of Their Own "How the jews invented Hollywood" : by Neal Gabler. Whallen. London. 1989.

١٢- سمير فريد «مدخل إلى السينما الصهيونية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨١ص ٦٠ .

١٣- المرجع السابق.

١٤- «من يجرؤ على الكلام» المرجع السابق ص ٧٦.

١٥- P215, Patrica Erens : The Jew in American Cinema" Indiana University Press. 1984.

١٦- P. 42, Opera as a Source of Healing, News Week, April,1,1991

١٧- «الصهيونية وسياسات العنف» ص ٢٩١ .

١٨- أحمد رأفت بهجت «السينما الصهيونية وأساليب الالتفاف حول الشعوب غير اليهودية» ١٩٨٨ الاتحاد العام للفنانين العرب.

هوامش الفصل الأول

١- المستشار الدكتور ممدوح توفيق : «الإجرام السياسي» دار الجيل للطباعة ١٩٧٧ص ٣٨ .

٢- المرجع السابق

٣- هاني الخير :«أشهر الاغتيالات السياسية في العالم«الجزء الأول - دار الكاتب العربي - دمشق - سوريا (١٩٨٥) ص ٣٢ .

٤- ألبرت فولتون : «السينما آلة وفن - ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ص ١٥٦.

٥- المرجع السابق ص ١٥٨ .

٦- المرجع السابق

٧- المرجع السابق

٨- المرجع السابق

٩- P32, Thomas Crispps " Slow Fade to Black " Oxford University Press 1977.

١٠- انظر الفقرات الخاصة عن فيلم «ثعلب الصحراء» في الفصل الرابع.

١١- إنتاج تليفزيوني ضخم.. عرض كفيديو في مصر تحت عنوان «سجن جزيرة الشيطان».

١٢- انظر جون هوارد لوسون «الفيلم في معركة الأفكار» ترجمة أسعد حليم دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

١٣- p 183 - 184 Patricia Erens : "The jew in American Cinema" Indiana University Press 1984.

١٤- ظهرت قصة هيولونج للمرة الثالثة عام ١٩٧٧ في فيلم تليفزيوني بعنوان : «حياة واغتيال سيد المنطقة» وفيه يلعب أيدسنير دور هيولونج وأخرجه روبرت كولينز.

١٥- رؤوف توفيق: نشرة نادي القاهرة للسينما دراسة فيلم «عاصفة على واشنطن» العدد العاشر. السنة الأولى.

١٦- P. 113, 114 " John Franken Heimer"

١٦- بول فيندلي «من يجرؤ على الكلام» - اللوبي اليهودي وأساليب أمريكا الداخليةوالخارجية» - الطبعة الثالثة ص ١٩٩ - ٢٠٢ .

١٧- كان الفيلم بعنوان "PT- 109" ١٩٦٢ وقام بدور جون كيندي الممثل كليف روبرتسون. عرض الفيلم في مصر.

١٨- سعيد الجزائري : «المخابرات والعالم» منشورات مكتبة النوري (الجزء الأول)ص ٢٨٤، ٢٨٥.

١٩- ظهر الفيلم في مصر على شريط فيديو بعنوان «اغتيال زعيم».

٢٠- ديفيد وايز وتوماس روس : «الحكومة الخفية» ترجمة جورج عزيز - دار المعارف . مصر ١٩٦٧ص ١٧ .

٢١- سامي السلاموني : «نشرة نادي القاهرة للسينما» العدد رقم (٥) السنة التاسعة - النصف الثاني ١٩٧٦/٨/٤.

٢٢- مجلة المستقبل العدد ٢٨ بتاريخ ١٣ ابريل ١٩٧٧.

٢٣- مجلة «الحرس الوطني» السعودية.. مقال «مائير كاهانا» بقلم د. رفائيل بيرجي ود. فيليب سيمونر . ترجمة عيلة البرسومي - اكتوبر ١٩٨٧.

٢٤- بول فيندلي - المرجع السابق ص ١٥٧ .

هوامش الفصل الثانى

١- سمير عفيفى : فرنسا الرسمية وفرنسا الشعبية وموقفهما من أزمة الشرق الأوسط - ص ١٣٣ مجلة الكاتب العدد ٨٢ السنة الثامنة يناير ١٩٦٨.

٢- بولين كابل ص١٩.

٣- أحمد رأفت بهجت : كوستاجافراس بين حنا. ك وعقيدته السرية.. مجلة البيان - الكويتية العدد ٢١٥ فبراير ١٩٨٤.

٤- حوار مع كوستا جافراس مجلة (جون سينما) ابريل سنة ١٩٦٩ ترجمة يوسف شريف رزق الله - نشرة نادى - السنة السادسة - النصف الأول مايو ١٩٧٣.

٥- عن نسخة الفيديو- عرض الفيلم فى مصر بنفس الاسم الأصلى.

٦- حوار مع ايف بواسيه : «دوسيه أونيفرانس فيلم» نوفمبر ١٩٧٢ ترجمة يوسف شريف رزق الله - نشرة نادى القاهرة للسينما السنة السادسة والنصف الأول يوليو سنة ١٩٧٣.

٧- سعيد الجزائري : ص ٢٠١ - المخابرات والعالم - الجزء الثانى - منشورات المكتب النووى - دمشق.

٨- عن نسخة الفيديو فى مصر وعرضت تحت عنوان (مؤامرة) توزيع شركة الأمل.

٩- سعيد الجزائرى : المخابرات والعالم - الجزء الأول - منشورات مكتبة النووى - دمشق - الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٦.

١٠- انظر ابراهيم العربى - التقارير السرية للمخابرات الأمريكية (CIA) المركز العربى للنشر والتوزيع ص ٢٤، ٢٥.

١١- نشرة نادى القاهرة للسينما - دراسة فيلم اغتيال- سامى السلامونى ص ١٦ العدد رقم (١) السنة السادسة النصف الثانى سنة ١٩٧٣.

١٢- المخابرات والعالم - سعيد الجزائرى ص ٣٩٣ .

١٣- تم اغتيال كورييل بعد انتاج فيلم اغتيال بست سنوات فى مدينة باريس وبالتحديد فى ١٤ مايو سنة ١٩٧٨ ولم تتمكن الأجهزة الأمنية من تحديد الجهة التى اغتالته لعلاقاته المتشعبة بأجهزة المخابرات الدولية.

١٤- ابراهيم فتحى : هنرى كوريال - ضد الحركة الشيوعية العربية.

١٥- د. عبد الوهاب المسيرى «موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية» ص ٢٥٠ مركز الدراسات السياسة والاستراتيجية بالأهرام (١٩٧٤).

١٦- عن مقال الناقد المصرى مجدى فهمى - نشرته مجلة الشبكة البيروتية.

١٧- نشرة نادى القاهرة للسينما - دراسة فيلم يوم ابن آوى - أحمد رأفت بهجت - للسينما العدد ٢١ السنة التاسعة/ يونيه ١٩٧٦.

١٨- **ملحوظة** : نسخة الفيديو الموزعة فى مصر بعنوان اغتيال ديجول توزيع شركة نيوكلاكيت. ثم عام ١٩٩١ طرحت نسخة جديدة بعنوان - يوم الاغتيال - توزيع السبكى.

١٩- عن نص المؤتمر الصحفى لآلان رينيه حول فيلم ستافسكى فى مهرجان كان ١٩٧٤ - ترجمة يوسف شريف رزق الله - نشرة نادى القاهرة للسينما العدد ٢٥ لسنة ١٩٧٤.

٢٠- المصدر السابق.

٢١- من أفلامه الفرنسية ذات الطابع السياسى: الساعة الخامسة والعشرون - ١٩٦٧ بطولة أنتونى كوين (الرئيس - بطولة جان جابان).

٢٢- اسم الفيلم فى الفيديو (اغتيال رئيس).

٢٣- يقتبس الفيلم فى هذا الجزء (أكثر من ثلث الفيلم) تجربة العالم الأمريكى ستانلى ميلجرام S. Milgram المعروفة بـ Obedience to auterity وهى تجربة علمية عن نتائج طاعة السلطة ومدى تأثير الموقف الاجتماعى على السلوك الفردى وتعتبر من أفضل التجارب التى أجريت فى العقد الأخير من تطور علم النفس ونشرت عام ١٩٧٤ (راجع كتاب : الإنسان وعلم النفس. د.عبد الستار ابراهيم - سلسلة عالم المعرفة - الكويت العدد ١٩٨٥٨٦).

هوامش الفصل الثالث

١- قدم اغتيال راسبوتين فى أكثر من ثلاثين فيلما لعب اليهود دورا هاما فى تقديمها سواء فى الإنتاج أو الإخراج أو التأليف أو التمثيل ومن هذه الأفلام :

- ١٩١٧ (سقوط آل رومانوف) تمثيل ألفريد هيكمان اخراج وإنتاج هربرت برينون (الولايات المتحدة الأمريكية).
- ١٩١٧ (راسبوتين.. الراهب الأسود) تمثيل وإخراج مونتاجولف (الولايات المتحدة الأمريكية).
- ١٩٣٠ (راسبوتين) تمثيل كونراد فيدت اخراج أدولف ترونر (ألمانيا)
- ١٩٣٢ (راسبوتين والامبراطورة) تمثيل ايثيل باريمور (الامبراطورة) جون باريمور (يوسوبوف القاتل) ليونيل باريمور (راسبوتين) اخراج ريتشارد بلوسلافسكي وانتاج أيرفنج ثالبيرج (الولايات المتحدة الأمريكية).
- ١٩٣٧(راسبوتين) تمثيل هارى بوير فى دور راسبوتين واخراج مارسيل هيربيه (فرنسا).
- ١٩٥٢ (راسبوتين) تمثيل بيربراسورو اخراج جورج كومبريه (فرنسا).
- ١٩٦٠ (ليالى راسبوتين) تمثيل ايدموند بوربوم واخراج بيير شانال (ايطاليا - فرنسا).
- ١٩٦٦ (راسبوتين - الراهب المجنون) تمثيل كريستوفرلى واخراج دون شارب (انجلترا).
- ١٩٦٧ (أنا قتلت راسبوتين) تمثيل جيرت فروب واخراج روبرت هوسين (فرنسا) ويركز الفيلم على تحليل شخصية القاتل يوسوبوف ودوافعه وراء اغتيال راسبوتين.
- ١٩٧١ (نيقولاس والكسندر) انتاج سام سبيجل واخراج فرانكلين شافنر (الولايات المتحدة الأمريكية).

٢- Pouline Kael : Deeper into Movies, P.461, Warner Books Edition 1980 :

٣- مصطفى درويش مقال «تنويعات على أشكال وألوان الرقابة والمنع» مجلة الفنون العدد ١٨ عام ١٩٨٤ الاتحاد العام للنقابات الفنية.

٤- مخرج وكاتب تليفزيوني حقق نجاحا كبيرا بعد تأليف الفيلم التليفزيونى «محاكمات نورمبرج» الذى تم تحويله بعد ذلك فى فيلم سينمائي ضخم أخرجه وأنتجه ستانلى كرامر وكان موضوعه محاكمات النازى عن جرائمهم فى إبادة اليهود.

٥- بول فيندلى : «من يجرؤ على الكلام» مرجع سابق

٦- نعوم شومسكى - الإرهاب الدولى - الأسطورة والواقع- ترجمة لبنى صبرى - سينا للنشر- ص ١١١ الترجمة عن نص كتاب «أباطرة وقراصنة الإرهاب الدولى فى عالم الواقع» (١٩٩٠).

٧- إسرائيل شحاك : دور إسرائيل العالمى : السلاح من أجل الجميع - ملف خاص - مجلة الثقافة العالمية - العدد رقم ١٧ يوليو ١٩٨٤، المركز الوطنى للثقافة والفنون والآداب فى الكويت.

٨- المرجع السابق .

٩- مخرج وكاتب سيناريو يهودى الأصل حقق شهرته بعد إخراجه فيلم «بلاتون» عن حرب فيتنام عام ١٩٨٦

تميزت الأفلام التى كتب لها السيناريو فى بداية حياته العملية بالعنصرية سواء ضد الإسلام «قطار منتصف الليل» ١٩٧٨ أو الجنس الأصفر «عام التنين» ١٩٨٥ أو المسيحية «سلفادور» ١٩٨٦ كان مناصرا للشخصية اليهودية فى أغلب أفلامه خاصة : وول ستريت – ١٩٨٧ "Talk Radio" ١٩٨٨ ««مولود فى الرابع من يوليو» ١٩٨٩، «ج. ف. ك» ١٩٩١.

١٠- Erik Barnouw & s. Krishnaswamy " Indian Film" 1963 by Columbia University press.

١١- ابراهيم العابد – العنف والسلام – دراسة فى الاستراتيجية الصهيونية – منظمة التحرير الفلسطينية مركز الأبحاث (بيروت مارس ١٩٦٧) ص٢٣.

١٢- المرجع السابق ص٧٦.

١٣- يمكن مراجعة ما كتب عن هذا المسلسل فى «كتاب الشخصية العربية فى السينما العالمية» (أحمد رأفت بهجت) ١٩٨٨ الناشر نادى القاهرة للسينما.

هوامش الفصل الرابع

١- " Politcs and Film" P. 41

٢- Siegfried Kracauer" From Caligart to Hitler" Princeton University Press 1947 P. 150

٣- " Politcs and Film" P. 242

٤- أنظر : «صدى جرائم النازية وبعث معاداة السامية فى ألمانيا الاتحادية» كتاب «نزهة فكرية بين أوراق منسية» زينات الصباغ (١٩٨٦) مطابع الناشر العربى (الجزء الأول).

٥- انظر دراسة فيلم «مطاردة رجل» نشرة نادى القاهرة للسينما. العدد ١١ السنة السابعة النصف الأول مارس ١٩٧٤.

٦- Bogdanovich " Frits lang in America" Studio vista London. 1967 P. 62" P.

٧-نشرة نادى السينما المرجع السابق

٨- فريتز لا نج فى أمريكا - المرجع السابق.

٩- كان نونالى جونسون (١٨٩٧- ١٩٧٧) Nunnaly Johnson من أهم كتاب الصف الأول فى السينما الأمريكية - بدأ حياته صحفيا فى النيويورك هيرالد تريبيون ثم كاتبا للقصة ثم منتجا ومخرجا وكاتبا للسيناريو صبغت أفلامه بقناعات صهيونية تغلب يهوديته على انتمائه الأمريكى.

(An Empire of Their own " How the jews invented Hollywood. Neal Gabier, p. 291.)

وكان غالبا ما يقدم أفلاما تلائم أهدافه الصهيونية فى محاباة الشخصية اليهودية وراجت فى فترات متقاربة مجموعة من الأفلام تحوى تمجيدا مباشرا لشخصيات يهودية حقيقية منها :

آل روتشيلد فى منزل «روتشيلد» ١٩٣٤ ، د. صمويل مودنى «سجين جزيرة القرش» ١٩٣٦، المغنية فانى تيرايس فى «زهرة ميدان واشنجتون» ١٩٣٩، شاد صاحب السيرك فى شاد «جانا» ١٩٤٠.. ا لخ.

١٠- " Politcs and Film " Life Furhammar, Faike Isaksson " Studio Vista 1971 .P. 75

- جون هوارد لوسون «الفيلم فى معركة الأفكار» ترجمة أسعيد حليم دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

١١- د. محجوب عمر: مقدمته لكتاب «الصهيونية فى زمن الديكتاتورية» تأليف لينى برنير مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٥

١٢- المرجع السابق.

١٣- المرجع السابق

١٤- المرجع السابق

هوامش الفصل الخامس

١ـ د. ممدوح توفيق «الاجرام السياسى» دار الجيل للطباعة ١٩٧٧.

٢ـ المرجع السابق

٣ـ آلان هارت: «عرفات إرهابى أم صانع سلام» الهيئة العامة للاستعلامات ، كتب مترجمة ٧٩١ لعام ١٩٩٠.

٤ـ المرجع السابق

٥ـ بيتر، س . سيدربرج «اساطير إرهابية بين الوهم والواقع والمغالاة» ترجمة عفاف معروف ١٩٩٢.

٦ـ المرجع السابق

٧ـ المرجع السابق

٨ـ جان الكسان: «الصهيونية والسينما» دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ١٩٨٩.

٩ـ أحمد رأفت بهجت : «الشخصية العربية فى السينما المصرية» ١٩٨٨

١٠ ـ سامى السلامونى: مقال «افلام يتحدث عنها العالم» مجلة الإذاعة والتليفزيون.

هوامش الفصل السادس

١ـ دكتور عبد الوهاب المسيرى: معجم المصطلحات الصهيونية.

٢ـ المرجع السابق

٣ـ المرجع السابق

٤ـ جيفرى ريتشارد: «نظرات إلى الأمس» صور الامبراطورية البريطانية والملكية فى الأفلام - ترجمة تماضر توفيق «مجلة ثقافات» مطبوعات اليونسكو ١٩٧٥

٥ـ المرجع السابق

٦ـ حوار بنشرة نادى القاهرة للسينما .. ترجة يوسف شريف رزق الله. السنة الثانية عشرة - النصف الثانى ١٩٧٩/١٠/١.

٧ـ واجه فيلم «الخروج» وأيضا الرواية المأخوذ عنها سيلا لا ينقطع من الهجوم لدرجة أن الناقد اليهودى موردخاى ريتشلر وصف الرواية بأنها «قصة تجارية» رخيصة تستغل التراث القصصى اليهودى لتقدم صورة مزيفة عن تاريخ بناء اسرائيل ـ فى حين لاحظ جوكمشة أن الرواية نجحت فى أن تدخل الجنس والجيمسى بونديه فى السينما ـ أما فيلم «برعم الوردة» فقد وصفه ستيف شوير بأنه فيلم آخر يذهلنا بحماقته أخرجه وأنتجه أوتوبريمنجر الذي احتال بطريقة ما ليجد الاعتمادات اللازمة من أجل شىء تافه. الأفكار معتوهة والاخراج ردىء والحبكة تفتقد إلي الاحساس وتنتقل بين السياسة والجاسوسية والمخابرات الامريكية المركزية والحرب العربية ـ الاسرائيلية».

٨ـ محمد رضا .. المرجع المشار إليه.

٩ـ لواء / د. أحمد جلال عز الدين : المرجع السابق ص ٢٠٧

١٠ـ المرجع السابق ص ٢٠٦

هوامش الفصل السابع

١ـ محمود سعيد الظاهرى» الصهيونية وسياسة العنف ص ١٩٥

٢ـ المرجع السابق ١٩٦

٣ـ المرجع السابق ص ١٩٦

٤ـ عدلي الدهيبى نشرة نادى القاهرة للسينما ١٩٨٣/٦/١٧

٥ـ الاسم الاجنبى لشريط الفيديو المطروح فى الاسواق المصرية خلال فترة الثمانينيات واحتمالات تزييف الاسم قائمة .

٦ـ الاسم العربى لشريط الفيديو.. واحتمالات تزييفه قائمة ولكن اسماء المشاركين فى الفيلم سليمة.

هوامش الفصل التاسع

١ - Patrica Erns: The Jew in American Cinema": Indiana University press. 1948P, 291.

٢ - أحمد رأفت بهجت «الشخصية العربية فى السينما العالمية» مطبوعات نادى القاهرة للسينما. الطبعة الأولى ١٩٨٨ ص ١١١ .

٣ - مجلة «السينما» العدد (١٢) نوفمبر ١٩٦٩ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

٤ - جى هينبل. وليد شميط «فلسطين فى السينما» ص ٢٠٣ .

٥ - ص ١٣٠ «العنف والسياسة فى الوطن العربى» مجموعة بحوث.. منتدى الفكر العربى. عمان ١٩٨٧.

٦ - لعبت الشخصية اليهودية دورا رئيسيا فى أغلب أفلام شولوندورف سواء التى أخرجها فى ألمانيا مثل : «الثراء المفاجيء لفقراء كومباخ» ١٩٧٠، «أخلاقيات روث هاليفاس» ١٩٧١، «شرف كاترينا بلوم الضائع» ١٩٧٥، «الطبلة» (١٩٧٩) أو فى الولايات المتحدة الأمريكية مثل «وفاة بائع متجول» عن مسرحية ارثر ميلر وتمثيل داستين هوفمان (١٩٨٥)، «مجموعة عواجيز» ١٩٨٧.. ويأتى تعامله مع الشخصية اليهودية من منطق يؤمن بان «اليهودى يتصرف حسب موقفه التاريخى ونظرته أكثر وضوحا من الآخرين» (ص ٣٠٨ نشرة نادى القاهرة للسينما ٢٢/١٠/١٩٧٩» «اليهودى لديه من الناحية الاجتماعية قدرة أكبر علي تحريك ذهنه لأنه يتحرك ويراقب وفى النهاية من السهل عليه أن يرحل لأنه يرحل باستمرار (المرجع السابق) وأثناء زيارة له فى مصر سنجده يردد مزاعما عن ايمانه بالرؤية اليهودية الكلاسيكية للتاريخ معتبرا أن هذه الرؤية هي رؤية السبعين مليون ألمانى وأيضا رؤية الشعوب الاوروبية كلها (ندوة بالمركز القومى للثقافة السينمائية - مصر . عن نشرة نادى القاهرة للسينما ٢٦/١١/١٩٧٩) والمحصلة أن هذه الآراء أدت دائما الى ظهور «اليهودى» باعتباره الانسان الأفضل وسط مجتمعات الاغيار!!

(يلاحظ أن قصة فيلم «شرف كاترينا بلوم الضائع» تم اقتباسه من السينما الأمريكية تحت عنوان «شرف كاترين بيك».

٧ - د. عبد الوهاب المسيرى : «الفردوس المفقود» المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩.

٨ - " Mothly Film Bulletin: April 1989 volame 56. condon, P. 199

٩ - جاك شاهين : «عندما يقدم التليفزيون الأمريكى العربى كارهابى» ترجمة أيمن يوسف. مجلة الفنون. العدد ٤٣ سنة ١٩٩١ الاتحاد العام للنقابات الفنية ص ٤٤ .

١٠ - تم تسويق الفيديو فى مصر تحت اسم اجنبى مزيف .

هوامش الفصل العاشر

(١) مقال صلاح الدين حافظ «الاصولية الأمريكية وحلم الجنة الموعودة» جريدة الاهرام ١٠ مايو ١٩٩٥.

(٢) نعوم شومسكى «الارهاب الدولى- الأسطورة والواقع» دار سيناء ١٩٩٠ القاهرة ص ٧٤ .

(٣) المرجع السابق.

(٤) أوردت الصحفية المصرية مها عبد الفتاح فى مقال لها تحت عنوان : «من وراء سقوط نيكسون»؟! سر يكشف عنه بعد ١٧ عاما» (جريدة الأخبار ١٩٩١/٦/١٢) معلومات خطيرة حول التحالف الذى تم بين بوب وودوارد والجنرال الكسندر هيج الذى كان رئيس موظفى البيت الأبيض فى عهد نيكسون وارتبط علنا وبلا خجل بكل ما يدافع ويتبنى ويتبع السياسة الاسرائيلية والذى أعطى عندما أصبح وزيرا للخارجية فى عهد ريجان الضوء الأخضر لحكومة اسرائيل كى تغزو لبنان عام ١٩٨٢.. وكيف أن هذا التحالف كان يبغى النفخ فى الحريق المسمى بفضيحة «ووترجيت» فى أعقاب الزيارة التى قام بها ريتشارد نيكسون الى مصر عام ١٩٧٤. وذيوع كلام كثير حول نوايا ريتشارد نيكسون تجاه النزاع العربى الاسرائيلى وأنه قرر أن يلوى ذراع الحكومة الاسرائيلية فى ذلك الحين.. وتعتمد الصحفية المصرية فى مقالها على ما ورد فى كتاب بعنوان «الانقلاب الصامت» أو «ازاحة رئيس» ظهر فى عام ١٩٩١ وأحدث ضجة وقت صدوره ولكنها ضجة أصيبت بالسكتة الاعلامية فى ظل الهيمنة اليهودية على الاعلام الأمريكى.

(٥) فى عام ١٩٨٥ وقعت ٧ عمليات ارهابية قتل خلالها شخصان. وقد ذكر مكتب التحقيقات الفيدرالى أن المتطرفين اليهود مسئولون عن ارتكاب اربع من العمليات السبع. نعوم شومسكى: المرجع السابق.

(٦) صلاح الدين حافظ مقال «الاصولية الأمريكية.. وحلم الجنة الموعودة» جريدة الاهرام ١٠ مايو ١٩٩٥.

(٧) المرجع السابق.

فيلموجرافيا

الفصل الأول

قائمة بالأفلام حسب موضوعات الفصول دون التقيد بنشر آراء حول بعض هذه الأفلام

*** مولد أمة** THE BIRTH OF A NATION

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩١٥

إخراج : ديفيد و . جريفيث

*** سجين جزيرة القرش** THE PRISONER OF SHARK ISLAND

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٣٦

إخراج: جون فورد

*** كل رجـال الملك** ALL THE KING 'S MEN

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٤٩

إخراج: روبرت روسيين.

*** أسـد في الشـوارع** A LION IS IN THE STREETS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥٣

إخراج: راؤول والش

*** فجـأة** SUDDENLY

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥٤

إخراج : لويس الين

*** مرشح مانشوريا** THE MANCHURIAN CANDIDATE

آلولايات المتحدة الأمريكية ٢٩٦٢

إخراج : جون فرانكينهايمر

* ٧ أيام من مـايو SEVEN DAYS IN MAY

الولايات المتحدة ١٩٦٤

إنتاج وإخراج: جون فرانكينهايمر

* عملية اغتيال EXECUTIVE ACTION

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٣

إخراج : ديفيد ميللر

* من منظور مختلف المتآمرون (باراكس) THE PARALLAX VIEW

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٤

إخراج: الان. ج . باكولا

* أيام الكوندور الثلاثة THREE DAYS OF THE CONDOR

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٥

إخراج: سيدنى بولاك

* سائق التاكسى TAXI DRIVER

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٦

إخراج: مارتين سكورسيزي.

* قواعد الدومينو THE DOMINO PRINCIPLE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إنتاج وإخراج: ستانلى كريمر

* آخر ضوء للشفق TWILIGHT'S LAST GLEAMING

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إخراج : روبرت الدريتش

* محاكمة لى هارفى أوزوالد THE TRIAL OF LEE HARVY OSWALD

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إخراج: ديفيد جرين

* **روبى واوزوالد** RUBY AND OSWALD

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٨

إخراج: ميل ستيوارت

* **التايكون اليونانى** THE GREEK TYCOON

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٨

إخراج: ج . لى تومبسون

* **قتلة الشتاء** WINTER KILLS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٩

إخراج : وليام ريشارت

* **جاكلين بوفير كنيدى** JACQUELINE BOUVIER KENNEDY

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١

إخراج : ستيفن جيثرز

* **نقطة وميض** FLASH POINT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٦

إخراج : وليام تانين

* **خيانة** BETRAYED

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج : كوستا جافراس

* **فوق القانون** ABOVE THE LAW

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج: أندرو ديفيز

* **الحسناء والمافيا** (عنوان الفيديو فى مصر) GONE ARE THE DAYES

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج : نيل إسرائيل

* هوية بورن THE BOURNE IDENTITY

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج: روجريانج

الفصل الثانى

* زد Z

فرنسا ـ الجزائر ١٩٦٨

سيناريو وإخراج : كوستا جافراس

* الاغتيال THE ASSASSINATION (PLOT)

فرنسا ـ إيطاليا ـ ألمانيا ١٩٧٢ L'ATTENTAT

إخراج: ايف بواسية

* يوم ابن آوى THE DAY OF THE JAKAL

فرنسا ـ بريطانيا ١٩٧٣

إخراج: فريد زينيمان

* ستافسكى STAVISKY

فرنسا / إيطاليا ١٩٧٤

إخراج : آلان رينيه

* اغتيال تروتسكى THE ASSASSINATION OF TROTSKY

فرنسا ـ إيطاليا ـ بريطانيا ١٩٧٢

إخراج : جوزيف لوزى

* ايكاروس (عصر الارهاب) ICOMME ICARE

فرنسا ١٩٨٠

إخراج: هنرى فرنيه

* **المحترف** LE PROFESSIONNEL

فرنسا ١٩٨١

إخراج : جورج لوتنير

* **بوليس خـــاص** SPECIAL POLICE

فرنسا ١٩٨٥.

إخراج: ميشيل فيانيه

* **القـوة الرابعـة** LE 4' POUVOIR

فرنسا ١٩٨٥.

إخراج : سيرجى ليروى

الفصل الثالث

* **سقوط آل رومانوف** THE FALL AT THE ROMANOFFS

الولايات المتحدة الامريكية ١٩١٧

إخراج: هربوت برينون

* **راسبوتين والامبراطورة** RASPUTIN AND THE EMPRESS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٣٢

إخراج: ريتشارد بوليسلافسكى

* **٩ ساعات إلى راما** NINE HOURS TO RAMMA

الولايات المتحدة الأمريكية ـ انجلترا ١٩٦٢

إنتاج وإخراج: مارك روبسون

* **راسبـوتين الراهب المجنون** RASPUTIN THE MAD MONK

بريطانيا ١٩٦٦

إخراج: دون شارب

* **قاتل للبيع** MURDER FOR SALE

إيطاليا ـ فرنسا ١٩٧٠

إخراج: رنزو جيرانو ـ جان بييرديسانت

* **كينج:** تسجيل فيلمي من مونتجومري إلى ممفيس

KING : A FILMED RECORD.. MONTGOMERY TO MEMPHIS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧١

إنتاج تليفزيوني : (١٥٣ دقيقة) تسجيلي (إيلي لاندو)

أشرف على تنفيذ المشاهد: جوزيف ل. مانكيفتش، سيدني لوميت.

* **الرجل التالي** THE NEXT MAN

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٦

إخراج : ريتشارد.س. سارفيان

* **كينج** KING

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

فيلم تليفزيوني مسلسل (٦ساعات)

إخراج: أبي مان

* **هولوكست ٢٠٠٠** HOLOCAUST 2000

بريطانيا ـ إيطاليا ١٩٧٧

إخراج : البرتودي مارتينو

* **الرجل والعدسات القاتلة** THE MAN WITH THE DEADLY LENS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٢

العنوان في انجلترا (الخطأ صواب) (WRONG IS RIGHT)

إنتاج وإخراج وسيناريو: ريتشارد بروكس.

* **امرأة تدعى جولدا** A WOMAN CALLED GOLDA

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٢

إخراج: الآن جيبسون

* سادات SADAT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٣ (تليفزيون ٣٠٠دقيقة)

إخراج: ريتشارد ميكائيلز

* نيقولاس والكسندرا NICHOLAS AND ALEXANDRA

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧١

إخراج فرانكلين شافنر

* غاندى GANDHI

بريطانيا ـ الهند ١٩٨٢

إخراج : ريتشارد أتنبورو

* السفير THE AMBASSADOR

الولايات المتحدة الامريكية – اسرائيل ١٩٨٤

إنتاج و إخراج: مناحم جولان

* جوهرة النيل JEWEL OF THE NILE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٥

إخراج: لويس تيجو

* سلفادور SALVADOR

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٦

إنتاج وإخراج : أوليفرستون

* روميرو ROMERO

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٩

إخراج: جون ديوجان

* القوة الضارية COUNTER FORCE

أسبانيا ـ المكسيك ١٩٨٨

إخراج: خوزيه أنتونيو دى لا لوما (خ. أنتونى لوما)

*** أرابيسك** ARABESQUE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٦٦

إخراج: ستانلى دونين

الفصل الرابع

*** مطاردة رجل** MAN HUNT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٤١

إخراج: فريتزلانج

*** الجلادون يموتون أيضاً** HANGMEN ALSO DIE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٤٣

إخراج: فريتز لانج

*** مجنون هتلر** HITLER'S MADMAN

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٤٣

إخراج : دوجلاس سيرك

*** روميل ثعلب الصحراء** ROMMEL DESERT FOX

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٥١

إخراج: هنرى هاثاواى

*** ليزا** LISA

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٦٢

إخراج: فيليب دون

*** الملاعين (١٩٦٩)** THE DAMNED

إيطاليا ـ سويسرا ـ الولايات المتحدة ـ بريطانيا. ١٩٩٦

إخراج: لوكينو فيسكونتى

* رحلة الخـوف JOURNEY INTO FEAR

كندا ـ الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٥

إخراج : دانييل مان

* عـمليـة فى الفـجـر OPERATION DAY BREAK

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٥.

إخراج: لويس جيلبرت

* رجل الماراثون MARATHON MAN

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٦

إخراج: جون شيلزنجر

* الدرجـات الـ ٣٩ THE THIRTY - NINE STEPS

بريطانيا ١٩٧٨

إخراج: دون شارب

* الفتيان من البرازيل THE BOYS FROM BRAZIL

الولايات المتحدة الأمريكية١٩٧٨

إخراج: فرانكلين شافنر

* وثيـقـة هوليكروفت THE HOLECROFT CONVENANT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٥

إخراج: جون فرانكينهايمر

* البندقية العارية THE NAKED GUN

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٩

إخراج: ديفيد زوكر

* جزيرة الدب BEAR ISLAND

بريطانيا.. كندا ١٩٧٩

إخراج: دون شارب

* **مؤامرة اغتيال هتلر** THE PLOT TO KILL HITLER

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩١

إخراج: ديفيد وولبير

الفصل الخامس

* **مـرشح للمـوت** CANDIDATE FOR A KILLING

أسبانيا، إيطاليا، فرنسا ١٩٦٩

إخراج: جون كونيشتى

* **أرما جيودون** ARMAGUEDON

إخراج: آلان جوشوا

* **فدية** RANSOM

بريطانيا ١٩٧٤

الإرهابيون (الولايات المتحدة الأمريكية) THE TERRORISTS

إخراج: كسباروريد

* **برعـم الوردة** ROSEBUD

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٥

إنتاج وإخراج: أوتوبريمنجر.

* **إنتـصـار عنتيـبى** VICTORY OF ENTEBBE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إخراج: مارفين شومسكى

* **هجوم على عنتيبى** RAID ON ENTEBBE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إخراج: ايرفين كيرشينر

* **عملية رعد** OPERATION THUNDERBOLT

اسرائيل ١٩٧٧

إخراج: مناجم جولان

* **تقــاطع كـاسـندرا** THE CASSANDRA CROSSING

بريطانيا ١٩٧٧

إخراج جورج بان كوسوماتوس

* **٢١ ساعة فى ميونيخ** 21 HOURS AT MUNICH

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧ (تليفزيونى)

إخراج: وليام جراهام

* **الغضب** THE FURY

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٨

إخراج : بريان دى بالما

* **منزل فى شارع غـاريبـالدى** THE HOUSE ON GARIBALDI STREET

الولايات المتحدة الأمريكية (تليفزيون) ١٩٧٩.

إخراج: بيتر كولينسون

* **اخــتطـاف رئيس** THE KIDNAPPING OF THE PRESIDENT

الولايات المتحدة الأمريكية ـ كندا ١٩٨٠.

إخراج: جورج ميندريلوك

* **انتــقـــام أب** A FATHERS REVENGE

الإرهـابيـــون THE TERRORISTS

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٠ (تلفزيونى)

إخراج: جون هيرزفيلد

* **رهائن البـرج** THE HOSTAGE TOWER

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٠

إخراج: كلوديو جوز مان

***الهاوى** THE AMATEUR

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١

إخراج: شارلس جاروت

*** من يتجرأ يفوز** WHO DARES WINS

بريطانيا ١٩٨٢

إخراج: أيان شارب

*** الفردوس** PARADISE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٢

إخراج: ستيوارت جيلارد

*** صحارى** SAHARA

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٤

إخراج: أندرو فكتور ماكليجلن

*** الأوز البرى (٢)** WILD GEESE

بريطانيا ١٩٨٥

إخراج: بيتر هانت

*** فى قلب الليل** INTO THE NIGHT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٥

إخراج: جون لانديس

*** النسر الحديدى** IRON EAGLE

الولايات المتحدة الأمريكية / كندا/ اسرائيل ١٩٨٥

إخراج : سيدنى فيورى

*** الطائرة الرهينة** HOSTAGE FLIGHT

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٥

إخراج : ستيفن هيالارد ستيرن

* حريم HAREM

الولايات المتحدة الأمريكية ـ فرنسا ١٩٨٥

إخراج: آرثر جوف

* قوة دلتا DELTA FORCE

الولايات المتحدة الأمريكية ـ إسرائيل ١٩٨٦

إخراج : مناحم جولان

* رجل على نار MAN ON FIRE

فرنسا (١٩٧٨)

إخراج:ايلى شوراكى

* موت صعب DIE HARD

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج: جون ماكيترمان

* اللعبة THE GAME

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إخراج: كول ماكاى

* الهائج FRANTIC

الولايات المتحدة الأمريكية ـ فرنسا ١٩٨٨

إنتاج وإخراج: رومان بولانسكى

*المطاردة THE CHASE

الولايات المتحدة ١٩٨٨

إخراج : شارلس أوردونيز

* ذعر الإرهاب TERROR SQUAD

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٨

إنتاج وإخراج: بيتر هايس

* الاختطاف الأخير FINAL ACT OF BIRACY

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٩

إخراج: جون بود كاردوس

* اختطاف آشيل لاورو HIJACKING OF THE ACHILIE LAURO

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٩ ـ تلفزيوني

إخراج وسيناريو: روبرت كولينز

* رحلة الرعب: عملية آشيل لاورو

VOYAGE OF TERROR : THE ACHILIE LAURO AFFAIR

الولايات المتحدة الأمريكية ـ المانيا ـ فرنسا ـ إيطاليا ـ ١٩٩٠ ـ تليفزيوني

إخراج: البرتو نيجرين

الفصل الثامن

* دكتور مابيوز المقامر DOCTOR MABUSE THE GAMBLER

المانيا: ١٩٢٢

إخراج: فريتز لانج

* العيون الألف لدكتور مابيوز THE THOUSAND EYES OF Dr MABUSE.

فرنسا – ايطاليا – المانيا ١٩٦٠

إخراج: فريتز لانج

* دكتور نو Dr . No

بريطانيا ١٩٦٢ (هارى سالتزمان . البيرت. د. برتشولى)

إخراج: تيرنس يانج

* أنت تعيش مرتين فقط YOU ONLY LIVE TWICE

بريطانيا ١٩٦٧ (هارى سالتزمان. البيرت د. برتشولى)

أخراج: لويس جيلبرت

* **ماسـات إلى الأبد** DIAMONDS ARE FOREVER

بريطانيا ١٩٧١ (هارى سالتزمان. البرت . د . برتشولى)

أخراج: جاى هاميلتون .

* **الجاسـوس الذى أحـبنى** THE SPY WHO LOVED ME

بريطانيا ١٩٧٧

أخراج: لويس جيلبرت

***مؤامـوة اليورانيوم** THE URANIUM CONSPIRACY

ايطاليا - إسرائيل ١٩٧٨

* **لا تقل مـرة أخـرى أبدا** NEVER SAY NEVER AGAIN

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٧٣ (جاك شوارتز مان)

إخراج: ايرفين كيرشنير

* **الأخطبـــوط** OCTOPUSSY

بريطانيا ١٩٨٣ (البيرت د. برتشولى)

إخراج: جون جلين

* **مشـهد للقـتل** A VIEW TO A KILL

بريطانيا ١٩٨٥ (البيرت د. برتشولى

أخراج: جون جلين

* **البـروتوكـول الرابع** THE FOURTH PROTOCOL

بريطانيا ١٩٨٧ ـ شركة ارثررانك

إخراج: جون ماكينزى

الفصل التاسع

*** معركة الجزائر** THE BATTLE OF ALGERIA

الجزائر. ايطاليا ١٩٦٥ (١٣٥ دقيقة)

إخراج: جيللو بونتيكورفو

*** الأمر المفقود** LOST COMMAND

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٦٦

إخراج: مارك روبسون

*** جوديث** JUDITH

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٦٦

إخراج: دانييل مان

*** المتوحشان** PAIR THE WILD

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٩٠

إخراج: بوبريدجز

*** شرف كاترينا بلوم الضائع** LOST HONER OF KATHARINA BLUM

المانيا: ١٩٧٥

إخراج: فولكر شلوندورف

*** الأحد الأسود** BLACK SUNDAY

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٧٧

إخراج: جون فرانكينهايمر

*** الأفكار السوداء** CAMADA NEGRA (BLACK BROOD)

اسبانيا ١٩٧٧

إخراج: مانويل جوتيريز آراجون

* **معاناة باتى هيرست** THE ORDEAL OF PATTY HEARST

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٧٩ (إنتاج تيلفزيونى)

إخراج: بول ويندكوس

* **مارفيللاس** MARAVILLAS

اسبانيا ١٩٨٠

إخراج: مانويل جوتيريزآراجون

* **رجوع** ROLLOVER

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨١

إخراج: الان. ج . باكولا

* **معرض للخطر** EXPOSED

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٣

إخراج : جيمس توباك

* **مطاردة فى الصحراء**

إيطاليا ١٩٨٥

إنتاج : طارق بن عمار

إخراج: تونينو فاليرو

* **تحت الحصار** UNDER SIEGE

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٦ (إنتاج تليفزيونى)

إخراج: روجر يانج

* **عشتار** ISHTAR

الولايات المتحدة الامريكية. ١٩٨٧

تأليف وإخراج: ايلين هاى

* **ضد الرصاص** BULLET PROOF

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٨

إخراج: ستيف كارفير

*** الابن المفضل** FAVORITE SON

الولايات المتحدة الامريكية

إخراج: جيف بليكنر

*** باتى هيرست** PATTY HEARST

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٨

إخراج : بول شريدر

*** قصة سيز و جيرى ليفين** HELD HOSTAGE: THE SIS AND LEVIN STORY

الولايات المتحدة الامريكية (تليفزيونى) ١٩٩١

إخراج: رروجريانج.

الفصل العاشر

*** الثائر** REBEL

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٩٣

إخراج : روبرت شانتير

*** العامل الإنسانى** THE HUMAN FACTOR

بريطانيا ـ إيطاليا ١٩٧٥

إخراج: ايدوارد ديمترك

*** المباحث الفيدرالية ضد كوكلوكس كلان**

ATTACK ON TERROR : THE FBI VS. THE KUKLUX KLAN

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٧٥

إخراج: مارفين شومسكى

*** تليفون** TELEPHONE

الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٧

إخراج: دون سيجل

* **صقور الليل** NIGHT HAWKS

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨١

إخراج : بروس مالموت

* **ذئب الجو** AIR WOLF

تأليف وإخراج: نيقولاس كوريا

* **غزو أمريكا** INVASION U.S.A

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٥

إخراج: جوزيف زينو

* **على اجنحة النسور** ON WINGS OF EAGLES

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٦

إخراج: اندروفكتور ماكليجلن

* **طعنة ليل** NIGHT STICK

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٨٨

إخراج: جوزيف ل. سكلانلان

* **المؤمن** TRUE BELIEVER

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٩٨

إخراج: جوزيف روبين

* **صفقة الدمار** DEAD - BANG

الولايات المتحدة الامريكية ١٩٩٨

إخراج: جون فرانكينهايمر

* **محاكمة الارهاب**

TERRORIST ON TRIAL: UNITED STATES VS. SELIM AJAMI

الولايات المتحدة الامريكية ـ ١٩٨٨ ـ تليفزيون

إخراج: جيف بليكنر

الفهـرس

من الطبيعى عندما نتحدث عن دور الصهيونية فى تقديم أفلام الإرهاب والعنف السياسى فى العالم أن نسأل أنفسنا..هل هناك سينما يقدمها اليهود تتجاوز أهدافهم الذاتية والدينية لتلتحم بالقضايا العامة للمجتمعات التى يعيشون فيها كأقلية؟ وهل هناك سينما يقدمها اليهود لا تؤمن بالصهيونية وتتعامل مع اليهودية كمنهج حياة يظلل يهود العالم ويحدد أسلوب تعاملهم مع القضايا التاريخية والاجتماعية والثقافية؟ الإجابة فى الحالتين هى أنه بالرغم من بعض محاولات اليهود العقلانيين التعامل بصدق مع قضايا مجتمعاتهم ومحاولة مقاومة الصهيونية ومعارضتها ومحاربتها إلا أن الصهيونية كانت فى النهاية تتمكن من التغلب على هذه المحاولات واستيعاب تأثيرها المضاد وخاصة في الأوساط الإعلامية.. ولهذا فإن هؤلاء الرافضين لأن تصبح الصهيونية هى المتحدث الرسمى باسم كل اليهود لم يستطيعوا حتى الآن أيضا التفرقة الواقعية فى مجال التطبيق العلمى فيما بين «اليهودية» كديانة و«الصهيونية» كفكر، ومن هنا يصبح من الطبيعى أن نضع تعبير «صهيونى» كلافتة على ما يقدمه كل اليهود فى مجال الإعلام والفنون. فليست هناك فى الواقع أعمال يهودية تعارض الفكر الصهيونى وتحاربه، وإن وجدت فسيكون مصيرها الاختفاء قبل أن نشاهدها أو يشاهدها غيرنا. وهذا لا يعنى أننا ضد اليهودية باعتبارها دينا سماويا فهى محل تقديسنا واحترامنا، وتاريخنا العربى - الإسلامى يؤكد أنهم لم يتعرضوا للاضطهاد إلا فى بلاد الغرب الأوروبى.

المؤلف

